Skizzenbuch griechischer Meister

Karl Reichhold

Skizzenbuch
griechischer Meister



Achilleus tötet Penthesileia (Seite 119)

KARL REICHHOLD

SKIZZENBUCH GRIECHISCHER MEISTER

Ein Einblick in das griechische Kunststudium auf Grund der Vasenbilder
Mit 300 Abbildungen



München / bei F. Bruckmann A.G.

KLISCHEES UND DRUCK VON F. BRUCKMANN A-G, MÜNCHEN 1919

INHALT

Titelvignette: Vergnügte Bocksfüßler. Lecce

Vorrede

Wie es einem römischen Lehrer der Beredsamkeit unbegreiflich erschien, daß man in seiner Zeit noch Geschmack an den steif-altertümlichen Werken des Polygnot finden könne, so wird sich auch mancher, der einen flüchtigen Blick auf diese Blätter wirft, fragen, ob es sich denn noch lohnt, sich mit den Werken einer zeitlich so entlegenen Kunst zu beschäftigen. Doch ebenso, wie das Urteil des Römers unzutreffend war — Polygnot war einer der ersten Künstler aller Zeiten —, so verriete auch ein solcher Zweifel ein geringes Maß von künstlerischer Einsicht, denn diese Blätter führen zurück zum Ausgangspunkt der gesamten bildenden Kunst des Abendlandes, zur erstmaligen Darstellung der Menschengestalt in jenen idealen Formen, die auf der Höhe ihrer Vollendung für die Menschheit ein nie versiegender Quell der künstlerischen Bildung und der Läuterung des Geschmacks geblieben sind. Es zeigt sich, wie sich in erstarrten Formen allmählich der Pulsschlag des Lebens fühlbar machte, wie in gewaltigem Ringen aus steif-schematischen Menschenbildern mit kindisch lächelndem Munde lebensprühende Gestalten voll Wärme und Empfindung geworden sind.

So mögen denn unsere Zeichnungen nicht allein zur Erkenntnis von verborgen liegendem Schönen und Großen, sondern mehr noch zur Offenbarung über die ersten mühsamen Wege der Kunst einer tieferen Betrachtung unterstellt werden; dann wird der vom Herausgeber verfolgte Zweck, damit eine Grundlage des Kunststudiums zu bieten, in Erfüllung gehen.

Wir betreten mit ihnen das in den Vasenbildern sich erschließende Gebiet der griechischen Zeichnung, ein Gebiet, das in seiner vollkommenen Abrundung und klaren Übersichtlichkeit für die Kunstbelehrung von höchstem Werte ist. Besonders ist es die Einfachheit und Folgerichtigkeit in der Entwicklung der alten Zeichenkunst, die zum Verständnis spricht, wie keine andere Kunst aller nachfolgenden Epochen. Frei von allen äußeren Einflüssen, von allen verwirrenden Nebenerscheinungen führt der Weg geradeaus dem höchsten Ziele zu.

Freilich treten uns in den meisten Vasenbildern mehr Skizzen als vollendete Kunstwerke entgegen, aber gerade in dieser raschen Arbeit zeigt sich die Unmittelbarkeit der Hand, das ganze Wesen der Zeichnung so recht deutlich. Dazu kommt, daß die Vasen nicht wie die Bildwerke für die breite Öffentlichkeit, sondern für den häuslichen Kreis bestimmt waren und in dieser Beschränkung ein lehrreiches Bei-

spiel bieten, wie das griechische Volk durch seine Künstler zur Empfindung des wahrhaft Schönen erzogen wurde. Da war kein sensationslüsternes Haschen, kein Auseinanderlaufen nach allen möglichen und unmöglichen Richtungen, sondern ein gemeinsames Zusammenwirken Schulter an Schulter einem einzigen Ziele zu — eine Kunst, die, einem einfachen Sinn angemessen, im Ausdruck der Linie volles Genüge fand. Dieser Ausdruck gedieh aber zu einer Größe, wie sie selten wieder erreicht wurde. Und das alles auf den Wänden der Tongefäße, dem Papiere der griechischen Künstler. Wahrlich, eine Kunst, die nur mit den Holzschnitten und Kupferstichen der Renaissancezeit zu vergleichen ist!

Schon über ein Jahrhundert werden die griechischen Gefäße in unsern Sammlungen nebeneinandergereiht und ihre Bilder veröffentlicht. Dadurch aber, daß den früheren Archäologen begreiflicherweise der Inhalt der Bilder höher stand als ihre Kunst, wurde ihre Wiedergabe so sehr vernachlässigt, daß das allgemeine künstlerische Interesse für die Vasenmalerei bis in die neuere Zeit ziemlich gering war. Erst in unsern Tagen erweiterte sich die Anteilnahme, gefördert durch photographische Aufnahmen und korrekte Nachbildungen, so sehr, daß es zum erstenmal unternommen werden kann, vom Inhalt der Bilder abzusehen und ihre Kunst allein für die Allgemeinheit ins richtige Licht zu setzen. Dem Zweck des Buches entsprechend werden dabei nicht die Gesamtbilder, sondern nur die Einzelfiguren in den Kreis der Betrachtung gezogen werden. Besonders aber sollen Gegenüberstellungen aus den verschiedenen Entwicklungsepochen den Aufstieg der Zeichnung augenfällig darlegen.

Vom steifen schwarzfigurigen Stile sehen wir dabei ab. Die ihm angehörenden Darstellungen haben zum größten Teil nur kulturgeschichtliche Bedeutung und sind zudem noch zu wenig gesichtet und durchforscht. Was uns berührt, liegt nur in der freien Entfaltung von Linie und Form.

Die Vollbilder, denen die Einzelfiguren der Tafeln entnommen sind, finden sich in dem großen, bei Bruckmann in München erschienenen Vasenwerk von Furtwängler-Reichhold.



Fig. 1
Vorzeichnung von einer Münchner Vase. Die Ausführung punktiert. Daß die Vorzeichnung nicht der erste Entwurf ist, zeigt die vollkommene Sicherheit der Zeichnung.

1. Die Technik der Vasenmalerei

Wenn die Kenntnis der Technik einer Kunst das künstlerische Verständnis steigert, so ist dies nirgend in höherem Grade der Fall als bei der Vasenmalerei, die in ihrer ganzen Entwicklung fortgesetzt mit Widerständen des Materials zu kämpfen hat, und zwar eines Materials, das die freie individuelle Formgebung beeinträchtigt und der Ausdrucksfähigkeit eines Natureindruckes die größte Beschränkung auferlegt. Es ist also eine Würdigung der Malerei ohne vorherige Betrachtung ihrer Arbeitsweise nicht möglich.

Die Gefäße wurden je nach ihrer Gattung in wenig unter sich verschiedenen Formen gedreht und dann dem Trocknen so lange ausgesetzt, bis sie „lederhart" wurden. Durch Aufbewahren in feuchten Kammern in diesem Zustand erhalten, wurden sie bemalt. Dieser Arbeit mußte der Entwurf des Bildes vorausgegangen sein. Man konnte ihn natürlich nicht auf der zu bemalenden Vase selbst anbringen, sondern mußte eine Versuchsfläche von gleicher Wölbung benützen; eine ebene Fläche war dazu nicht tauglich, da die Übertragung auf die Kugelfläche eine vollständige Neuordnung in den Raumverhältnissen erfordert hätte.

Nach Herstellung der Komposition wurden die Umrisse der Figuren in leichten Zügen mittels eines Holzstiftes auf die halbtrockenen Vasenwände übertragen. Die Spuren des in den Ton sich leicht eingrabenden Stiftes sind überall sichtbar. Die Art dieser ersten Vorzeichnung ist jedoch ungemein verschieden. Sie zeigt alle möglichen Abstufungen

von der bloßen Andeutung einiger oberflächlich hingesetzter Striche an bis zur Einzeichnung einer ganzen Menge von Linien, die selbst bis ins Detail gehen. Interessant sind die allerdings nur sehr selten (bei zwanzig Bildern höchstens einmal) vorkommenden Änderungen, die in diesen Raumskizzen vorgenommen wurden: da wird ein im Sitzen vorgestelltes Bein weiter zurückgezogen, ein gesenkter Arm etwas gehoben oder ein vorgebeugter Kopf etwas anders gerichtet — lauter einfache Korrekturen, die den Zweck hatten, Einzelfiguren in sich abzurunden, die aber niemals die Gesamtkomposition in Mitleidenschaft zogen.

Dieser Raumskizze folgte eine zweite Vorzeichnung, deren Spuren aber völlig erloschen sind. Nichtsdestoweniger muß sie vorhanden gewesen sein, da die erste Vorzeichnung nur selten ins Detail geht und sich die ausgeführten Linien meist nicht mit ihr decken. Auch war es nicht möglich, bei den völlig gleichen, oft nahe beieinander sitzenden Stiftlinien die richtige herauszufinden. Der Hauptgrund für unsere Annahme liegt aber darin, daß die Herstellung so gewandter Zeichnungen, wie sie uns in den Vasenbildern vorliegen, ohne peinlichste Vorzeichnung undenkbar ist. Tausende von Köpfen, in allen Teilen frei von Fehlern, mit einem Wurfe hinzusetzen, ist selbst großen Künstlern nicht möglich; in der Vasenmalerei gibt es aber auch kleine in ziemlicher Anzahl. Der einmal gezogene Strich konnte nämlich sehr schwer korrigiert oder beseitigt werden. Er mußte von allem Anfang an „sitzen". Und so bleibt nichts anderes übrig, als die Unterlage einer zweiten Vorzeichnung anzunehmen, deren Spuren im Brennofen vollständig verbrannt sind. In unserer heutigen Porzellanmalerei begegnen wir demselben Fall. Die Linien des vorzeichnenden Fettstiftes werden im Brande vollständig weggefressen. Und so mag auch das Mittel unserer zweiten Vorzeichnung auf den Vasen in einer Fettlösung bestanden haben. Eigentümlich erscheinen die Linien der ausgeführten Zeichnung. Sie sind tiefschwarz, ungefähr gleich hoch wie breit, und erhielten den Namen „Relieflinien". Die Zusammensetzung der steifen Masse, aus der sie hergestellt sind, ist trotz vieler Versuche, sie zu ergründen, noch heute unbekannt. Man nennt sie einstweilen kurzweg „Firnis". In weichem Glanz erscheinend, war dieser „Firnis" das schönste Dekorationsmittel, das in der Keramik je zur Anwendung kam. Aber auch die äußere Form der Relieflinien ist mit unsern Farb-

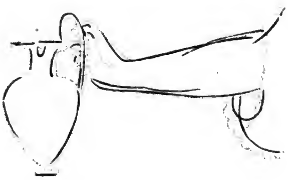
oder Tuschstrichen nicht erreichbar. Diese dünken uns kalt und leblos gegen jene, die im Widerspiele des Lichtes stehen, bei all ihrem Glitzern und Glänzen, bei aller Schärfe ihres Auftrages in einem unnachahmlich weichen Fluß erscheinen und in ihrem ganzen Ausdruck nur durch die Photographie richtig wiedergegeben werden können. Leider aber beschränkt die Krümmung der Flächen ihre Anwendung auf Einzelteile der Bilder.

Die Geschicklichkeit im Auftrage wurde stets aufs höchste bewundert. Auch nicht in einer einzigen der Millionen von Linien das geringste Anzeichen einer unruhigen Hand! Stets das exakteste und feinste Linienspiel, das je eine Kunst hervorgebracht hat! Soviel man sich den Kopf über das dabei benützte Instrument zerbrach, so einfach war die schließliche Lösung. Es stellte sich heraus als eine an einem Stil befestigte Schweinsborste! Taucht man eine solche in dickflüssige Farbe und zieht sie schleppend über eine glatte Fläche, so ergibt sich ein überraschendes Resultat: völlige, geradezu maschinelle Gleichmäßigkeit! Das Schleppen der elastischen Borste reagiert eben nicht wie ein steifer Stift oder wie eine Feder auf eine unsichere Führung.

Wie schon angedeutet, konnte der einmal gezogene Reliefstrich nur schwer wieder entfernt werden. Bei jedem Wischen blieben die Atome des Firnisses so sehr an den Gefäßwänden haften, daß Flecken entstanden, die mit der Reinheit der Bilder ganz unverträglich sind. Wo Korrekturen vorgenommen werden mußten, wurde in vorsichtiger Weise die Linie mit einem scharfen Instrument beseitigt; aber das kam nur sehr selten vor — ein Zeichen, welch genaue Unterlage der Ausführung mit dieser Borste in der zweiten Vorzeichnung gegeben war.

Nach der Ausführung der Bilder wurde ihr Grund und die übrigen freien Flächen der Vase mit Firnis überdeckt, und nach völligem Aus-

Fig. 2
Vorzeichnung von einer Münchner Vase. Die Ausführung punktiert.



Man beachte, wie schon in der Vorzeichnung auf die Ärmelöffnung Bedacht genommen wurde.

trocknen kam dann das Gefäß, jedoch nicht allein, sondern mit andern zusammen, in einen Brennofen einfachster Gestaltung, nachdem es vorher noch einen glänzenden, rötlich schimmernden Lasurüberzug erhalten hatte.



Fig. 3

Vorzeichnung und Ausführung aus einem Münchner Vasenbild. Aufmerksame Beobachtung ergibt, daß in dieser spielenden, schnörkelhaften Vorzeichnung kein Suchen nach der Form zu erkennen ist, sondern daß hier ein bloßes Abzeichnen nach einem in all seinen Teilen fertig gestellten Bildentwurf stattfand.



Fig. 4

Vorzeichnung und Ausführung von einem Münchner Bilde. Besonders die Vorzeichnung der linken Hand spricht wiederum für das Abzeichnen. Im ersten Entwurf war auch der zweite Gewandzipfel über Arm und Hüfte eingezeichnet. In der Ausführung blieb er jedenfalls deshalb fort, weil die Überschneidungen die leichte und schöne Körperzeichnung beeinträchtigt hätten.

2. Die Quelle der Vasenmalerei

Eine Kleinkunst, die sich in ihrem vollen Umfange der Darstellung des Menschen zuwandte und hierin von Gipfel zu Gipfel gestiegen ist, kann niemals auf eigenen Beinen gestanden sein. Dazu fehlten ihr alle Voraussetzungen, namentlich aber das unmittelbare Naturstudium, das nur bei der Zeichnung größerer Figuren in Betracht kommen kann. Dann wird eine solche Kunst sich auch niemals einem einmal erworbenen Formenkreis leicht entwinden können, wenn ihr nicht anderswoher, aus der großen Kunst, immer wieder Anregung und Belebung zuströmt.

Am allerwenigsten aber kann die Vasenmalerei mit ihren kleinen Figuren eine selbständige Kunst genannt werden. Sträuben sich doch schon alle ihre Mittel gegen jede freiheitliche Gestaltung. Nichtsdestoweniger erhebt sie sich in kurzen Zwischenräumen von Stufe zu Stufe zu einer künstlerischen Gestaltung und einer monumentalen Formgebung, die allein dem freien Pinselzug auf großer Fläche entspringen konnte.

Die treibenden Kräfte sind daher nur in der Wandmalerei zu suchen. Ein beredtes Zeugnis für diese Anlehnung bilden jene einzelnen Vasen, die, sich weit über den Durchschnitt erhebend, unvermittelt einen neuen Aufschwung der Kunst zum Ausdruck bringen. Der Mittelmäßigkeit war es eben nicht leicht möglich, über die erlernten Formen rasch hinauszukommen, und so verblieb sie längere Zeit im alten Geleise. Da kam nun von Zeit zu Zeit ein Großer, der durch seine eigenen glänzenden Leistungen seinen Kunstgenossen zeigte, wie weit die Wandmalerei, die ihnen doch als Vorbild diente, vorausgeeilt war.

Unser Wissen über diese Wandmalerei ist freilich recht unvollkommen, denn wir schöpfen es nur aus handschriftlichen Quellen, woraus natürlich manche Irrtümer entsprangen. So lesen wir z.B., daß Polygnot nur mit vier Farben gemalt haben soll, während doch sogar die Vasenmaler schon ein Jahrhundert zuvor drei Farben — weiß, rot und schwarz — verwendet hatten. Wir können an eine solche Ärmlichkeit der Wandmalerei nicht glauben, denn wir müßten sonst annehmen, daß die Traditionen der ägyptischen und mykenischen Kunst mit der Zeit völlig erloschen und die Verwendung des schon in der mykenischen Epoche erfundenen Firnisses außer Übung gekommen sei.

Das war sicher nicht der Fall, und wir dürfen nicht zweifeln, daß sich die Wandmalerei mit dem alten Reichtum der Farben ins griechische Mittelalter hinein erhalten habe. Oder kann man sich vorstellen, daß die üppigen Gastmähler der reichen Grundbesitzer und Handelsherrn Ioniens in weißgetünchten Räumen stattgefunden hätten? Wären da nicht die nüchternen Wände und Decken in einem undenkbaren Kontrast zu der reichen farbigen Gewandung, dem Goldgeschmeide, den kostbaren, mit eingelegten Verzierungen versehenen Möbeln gestanden? Die durchlaufenden Friese waren sicher mit Götterdarstellungen und Kampfszenen, die Rechtecke und Kreise in der Mitte der Wände mit Szenen des häuslichen Lebens und des Spiels geschmückt. Und in diesem Schmuck ist der Ausgangspunkt der Vasenmalerei zu suchen. Passen schon die viereckigen Bildausschnitte tektonisch nicht zu den Gefäßformen, so erweisen sich noch viel mehr die sie umziehenden ornamentalen Friese als Motive der Wandmalerei. Keinesfalls dürfen auch die unübertrefflichen Kompositionen innerhalb der Rechtecke und Kreise auf das Konto unserer bescheidenen Vasenmalerei gesetzt werden. Solche Bilder haben nicht in handhohen geometrischen Figuren,

sondern auf großen Wandflächen das Licht der Welt erblickt. Ihre hohe Kunst steht jeder andern Deutung schroff entgegen.

Ein weiteres Zeugnis für den Anschluß der Vasenmalerei an die Wandmalerei liegt in dem Bestreben der ersteren nach malerischer Wirkung trotz aller Hemmnisse der Technik. Zuerst im schwarzfigurigen Stil eine krasse Nebeneinanderstellung ungebrochener Farben, der eine großflächige Wandmalerei zugrunde liegen muß. Diese verfeinerte sich dann, indem sie die einzelnen Flächen einer größeren Teilung unterwarf, mehr Detail einzeichnete und durch Schraffur den Weg der Schattierung betrat. In diesem Stadium der Wandmalerei, in dem das malerische Prinzip — wenn auch noch in sehr herber Weise — zum Durchbruch kam, trat die rotfigurige Vasenmalerei auf den Plan. Die plumpen Deckfarben des schwarzfigurigen Stils mußten selbstverständlich weichen. Sie wurden ersetzt durch den hellen verdünnten Firnis, mit dem wenigstens einigermaßen eine malerische Wirkung zu erzielen war. Muskeln gab man, um ihnen die Härten zu nehmen, hin und wieder eine helle Firnislinie bei. Ebenso suchte man schon in der polygnotischen Zeit eine Modulation mit hellem Firnis in die Falten der Gewänder zu bringen. Am meisten aber glückte seine Anwendung in der Bildung des Haares, das durch ihn ein freies, natürliches Aussehen erhalten konnte. Weiter deckte man mit ihm ganze Flächen, Tierkörper, Felle, das Innere der Schilde ein, ja es wurden schon in der ersten Zeit, jedenfalls nach der Art der Wandmalerei, Rundungen von Gegenständen, einmal sogar die von Pferdeleibern, durch eine Pinselschraffur zu modellieren versucht. Doch konnte außer bei der Bildung der Haare nirgend die erwünschte Wirkung vollkommen erreicht werden, besonders nicht durch die Schraffur. Der Glanz des Firnisses und sein ungleichmäßiges Absetzen standen überall im Wege. Dazu kommt noch, daß, wie aus all seiner Verwendung hervorgeht, ein sorgfältiges Arbeiten mit ihm nicht möglich war. Er mußte, um nicht allzu fleckig zu erscheinen, rasch aufgestrichen werden. Später allerdings, als man einzelnen Bildteilen einen weißen Grund gab, von dem sich der Firnis besser abhob, konnte das Schattieren mit Pinselstrichen in rascher, flotter Weise reicher zur Anwendung kommen.

So unbedeutend all diese Einzelheiten erscheinen mögen, so weisen sie doch in ihrer Gesamtheit deutlich genug auf das Vorbild einer freien, großen Kunst, einer blühenden Wandmalerei.

3. Die Vasenmaler

Der Übergang von der schwarzfigurigen zur rotfigurigen Technik vollzog sich in der zweiten Hälfte des 6. Jahrhunderts in Athen am Kerameikos. Hier arbeiteten die Vasenkünstler nicht nur für den Bedarf des eigenen Landes, sondern auch für die Kolonien und besonders für die reichen Grundbesitzer Etruriens, die eine solche Vorliebe für diese Produkte griechischer Kunst besaßen, daß selbst der Tod sie von ihren Lieblingsstücken nicht trennen durfte. Ein Glück für uns! Denn die weitaus größte Anzahl der Vasen unserer Sammlungen — weit über neun Zehntel derselben — entstammen etruskischen Gräbern. Außer im Totenkult wurden diese Gefäße auch als Weihgeschenke für die Götter verwendet, während ein Gebrauch zu häuslichen Zwecken, abgesehen von einem vorübergehenden, ausgeschlossen erscheint. Es zeigt sich nämlich bei keiner einzigen Vase — und wir besitzen deren mehr als hunderttausend — die geringste Spur einer Abnützung. Auch ist keine Vase bei ihrem leichten Brande wasserdicht. Füße und Henkel sind für vollgefüllte Gefäße zu schwach. Eine Hydria würde auf dem Weg zum Brunnen keine 8 Tage überleben, viel weniger noch eine Schale ein ausgelassenes Gastmahl. Gewiß haben auch große Künstler ihre Bilder nicht für das Dunkel einer Vorratskammer gemalt. Und auch die Tatsache ist bezeichnend, daß eine riesige Menge von Vasen, die zerbrachen, im Altertum mit Klammern wieder zusammengesetzt wurden, ohne daß man die Risse verdichtet hätte.

Nun werden freilich in den Vasenbildern selbst sehr häufig im Gebrauch befindliche Gefäße dargestellt, die unsern Vasen wie ein Ei dem andern gleichen. Doch sind in solchen Zeichnungen sicher nur Metallgefäße zu erblicken, die seit alter Zeit in ihren feineren Formen die Vorbilder der keramischen Kunst gewesen sind. Wenn jene Zeichnungen aber wirklich Tongefäße vorstellen würden, so müßte sich die Art des Brandes und des Firnissens der Innenflächen von der bei den Vasen unserer Sammlungen festgestellten durchaus unterschieden haben.

Es kamen also unsere Vasen nur als Kunstgegenstände in Betracht. Sie sind nicht Erzeugnisse des Kunstgewerbes, sondern der reinen Kunst. Deshalb wäre es unstatthaft, ihre Verfertiger zu „Fabrikanten“ herabzuwürdigen. Sie gehören den freien Künstlern an, zumal sie nicht selten Leistungen aufweisen, in denen bei aller Anlehnung an die Wandmalerei höchstes künstlerisches Gefühl und vollendete Kunstfertigkeit zum Ausdruck kommen.

Der höchsten Schätzung erfreute sich die Vasenmalerei um die Wende des 6. Jahrhunderts. Es ist die Zeit, in der die Kunst des rotfigurigen Stils durch die Beteiligung erster Kräfte Aufsehen erregte. Die bisher noch wenig beachteten Vasenmaler kamen jetzt zu Ansehen. Um die Mitte des 5. Jahrhunderts erscheint die Beliebtheit unserer Malerei schon wieder im Sinken begriffen. Wahrscheinlich unterlag sie der sich



Fig. 5

Früh-unteritalische Amphora. In Unteritalien machte sich der Drang nach dekorativer Ausgestaltung der Vasen in der Art der Bronzegefäße alsbald geltend. Die hier abgebildete Amphora (Aufbewahrungsgefäß) ist die Nachahmung eines solchen. Große Feinheit liegt in dem schön profilierten, reich dekorierten Halse und den prachtvollen, in Schwanenköpfen endenden Volutenhenkeln. Auf der Vorderseite sitzt vor seinem umgeworfenen Tische der blinde, jammernde König Phineus, dem die Harpyen (geflügelte, räuberische Unholdinnen) das Essen davontragen. Auf der Rückseite (oben) eine derselben mit einem Napfe davonfliegend. Rechts von ihr Argonauten mit ihrer Schutzgöttin Athena. Ende des 5. Jahrhunderts.

voll entwickelnden Tafelmalerei, deren farbiger Wirkung sie natürlich nicht standzuhalten vermochte.

Diese Tatsache des Auf- und Niederganges in der Wertschätzung der Vasenmalerei ersehen wir sowohl aus der größeren und geringeren Sorgfalt der Arbeiten selbst als aus den Signaturen. Im ersten Viertel des 5. Jahrhunderts sind diese am häufigsten und verschwinden dann fast gänzlich. In jener Zeit schreibt der Maler Euthymides nicht allein seinen Namen unter eine seiner Arbeiten, sondern er setzt auch stolz noch die Bemerkung dazu, daß er mehr könne als Euphronios — die Namen der Maler müssen also allgemein bekannt gewesen sein.

Allerdings bergen die Signaturen noch Rätsel. Einmal nämlich setzt der Künstler zu seinem Namen „hat's gemacht", ein andermal „hat's gezeichnet". Ferner gibt es Bilder, die die Signaturen zweier Künstler tragen, von denen der eine „es gemacht", der andere „es gezeichnet hat", und schließlich finden sich beide Bemerkungen auch nur einem einzigen Namen zugefügt.

Man hat eine Zeitlang den, der „es gemacht" hat, als den Dreher der Vase bezeichnet. Das war insofern falsch, als das Drehen keine Kunst bedeutet, vielmehr von jedem Lehrbuben besorgt werden kann. Nun will man in ihm den Fabrikherrn und in seiner Unterschrift eine Art Fabrikmarke erkennen. Auch das dürfte unzutreffend sein, da doch wohl die beiden Signaturen sich auf die in den Bildern selbst zutage tretende Kunst beziehen müssen. Vielmehr liegt die Vermutung nahe, daß hinter dem „hat's gemacht" derjenige steht, der das Bild im Entwurf festlegte und es vielleicht auch in beiden Vorzeichnungen auf die Vasenfläche übertrug, während die Ausführung mit der Borste in den Händen eines zuverlässigen, technisch gewandten Künstlers liegen mochte. Dafür spricht auch der Umstand, daß die Führung der Borste große Geschicklichkeit und jedenfalls jahrelange Übung beanspruchte. In einem Falle mag es allerdings nicht ausgeschlossen sein, daß in einer Signatur auch der Inhaber einer Werkstatt gesucht werden kann, nämlich dann, wenn dieser selbst an der Arbeit mitwirkte. Ein Maler wie Euphronios wird, in den Besitz der Werkstatt gekommen, sicher nicht die Hände in den Schoß gelegt haben.

Übrigens ist die Anzahl der Signaturen im Verhältnis zur Produktion der Vasen eine überaus geringe. Von Duris kennen wir 20 Signaturen, von andern Malern nur 5—12, und auf einem der allerschönsten Ge-

fäße findet sich der Name Sosias, der sonst nicht wieder auftritt. Und welche Summe von Vasen muß bei der raschen Art der Arbeit aus den Händen eines einzigen Künstlers hervorgegangen sein! Die Ausführung einer einzigen Figur mag nicht mehr als eine halbe Stunde gekostet haben, und so hat wohl die Herstellung eines mittelgroßen Vasenbildes samt allen Vorarbeiten höchstens eine Woche in Anspruch genommen. Demnach könnte ein einziger Vasenmaler in dreißigjähriger Tätigkeit 1500 Vasen auf den Markt gebracht haben.

Daß die Kritik vonseiten des Publikums, besonders während der ersten Hälfte des 5. Jahrhunderts, keine milde war, das läßt sich nicht allein aus der tadellosen Reinheit der Zeichnung und dem Bestreben nach feinster Liniengebung schließen, sondern noch mehr aus der offenbar zutage tretenden Scheu, sich der Wiederholung einer Formgebung schuldig zu machen. Unter den Tausenden von Vasenbildern können wir keine zwei Figuren nachweisen, die sich, wenn wir mathematisch sprechen wollen, decken. Wo die Bewegungsmotive gleicher Art sind, ist ihre Ausgestaltung im einzelnen immer verschieden. So sind uns, um ein Beispiel anzuführen, zehn Athenafiguren von Andokides in gleichen Stellungen bekannt, und in all diesen Figuren zeigt sich das ängstliche Bestreben im Differenzieren der Formen bis zur kleinsten Einzelheit herunter.

Und so durchweg. Die Bewegungen des Körpers und seiner Glieder sind stets mit Überlegung und künstlerischem Bedacht streng unterschieden. Weder die Anordnung der Kleidung, noch die Tracht der Haare oder die Form der Kopfbedeckung ist in verschiedenen Figuren dieselbe. Überall wohltuende Abwechslung.

Nur in einem herrscht Gleichheit, das ist in der technisch begründeten äußeren Gesamterscheinung der Bilder. Sie ist immer die gleiche, so daß die so wünschenswerte Zuweisung der nichtsignierten Gefäße an die einzelnen Meister ungemein erschwert wird. Auch machen sich oft in den Reihen der signierten Gefäße eines und desselben Meisters so große Unterschiede in Einzelheiten bemerkbar, daß derjenige, der für die Zusammengehörigkeit dieser Gefäße, im Falle sie nicht signiert wären, eintreten würde, die schärfste Zurückweisung erfahren dürfte. Jedem Versuch, die Gesamtmasse der Gefäße nach einzelnen Meistern zu ordnen, können somit die größten Irrtümer unterlaufen. Übrigens liegen zur vollen Orientierung noch viel zu wenig exakte Reproduk-

tionen vor. Soviel läßt sich aber immerhin behaupten, daß die Vasenmaler vom Kerameikos eine eng geschlossene, gleichmäßig geschulte Gruppe bildeten, und daß der Werkstätten nicht allzuviele gewesen sein können.



Fig. 6
Eros von einer unteritalischen Vase in Berlin. Weniger schön in der Einzelform als in der Bewegung des sich nach links drehenden Oberkörpers.

4. Die Zeichnung

Tafel 1

Um einen Einblick in das Wesen der griechischen Zeichenkunst zu erhalten, wählen wir zur Betrachtung eine Figur aus der ersten Entwicklungsperiode des strengen Vasenstils. Es ist ein Diskuswerfer in der ersten Bewegung zum Wurfe. Im nächsten Moment wird er den Diskus mit der rechten Hand erfassen und ihn in der Stellung der bekannten Statue von Myron dem Ziele zuschleudern.

Die Figur erscheint in absoluter Geschlossenheit. Nichts können wir wegnehmen oder zufügen, ohne ihre Erscheinung zu beeinträchtigen. Stellen wir jedoch einen Vergleich mit der Natur an, so begegnet das Auge einer überaus sonderbaren künstlerischen Darstellungsweise. Da findet sich nirgend eine Nachbildung der Erscheinungsform, nirgend ein Abzeichnen, sondern es liegt uns offenbar eine Wiedergabe aus dem Gedächtnis vor. Kein wirkliches, sondern ein gedachtes Bild. Alle Körperteile erscheinen in Profilstellung, so wie sie sich dem Auge niemals darbieten können. Es ist die mathematische Projektion des Körpers auf eine senkrechte Bildtafel. Trotz alledem ist das Bild eine bedeutende künstlerische Leistung, die uns zeigt, wie die Künst-

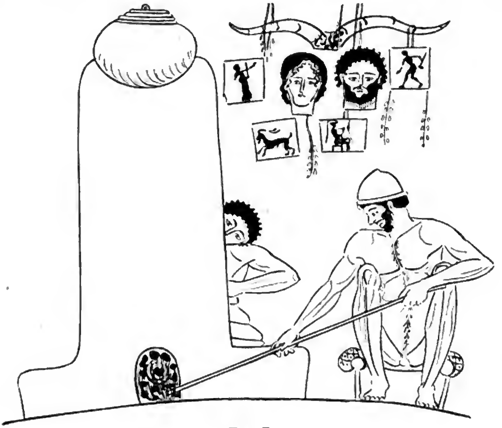


Fig. 7

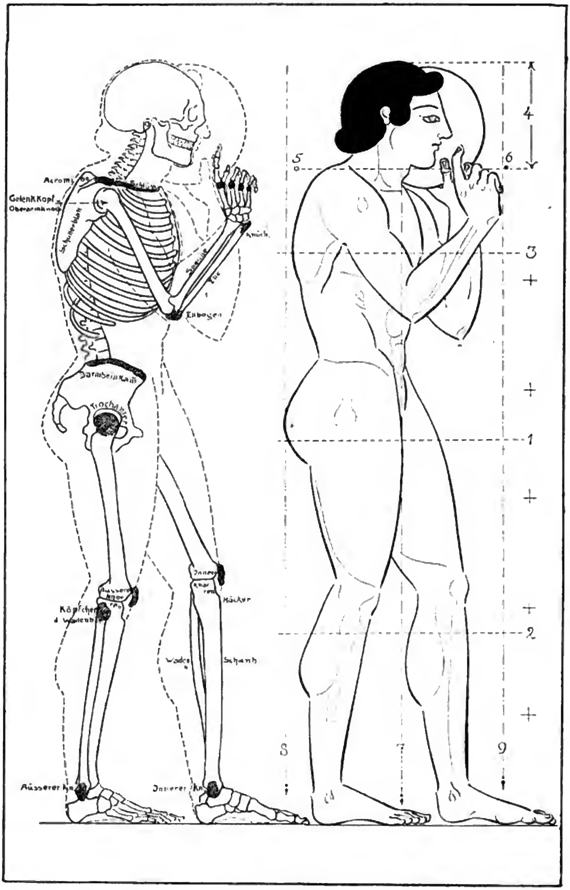
Aus der Darstellung einer Gießereiwerkstätte durch Duris. Links der Ofen mit dem aufgesetzten, leicht schattierten Schmelztiegel, der, um über seine Gestalt keinen Zweifel zu lassen, in vollem Umfang sich darstellt, trotzdem er zur Hälfte im Ofen sitzt. Ein in den Gesichtszügen und der Behaarung des Körpers gut charakterisierter Sklave sitzt, damit der Vorgang deutlich wird, nicht vor dem Schürloch, sondern seitwärts desselben auf einem Polsterstuhl und facht das Feuer an. Ein anderer sitzt rückwärts, den teilweise noch sichtbaren Blasbalg bedienend. Wie heute noch jede Kunstwerkstätte, tragen die Wände den Schmuck von Modellen, die hier in origineller Weise von einem mächtigen Horn herunterhängen.

ler schon damals ein sehr bestimmtes Gefühl dafür hatten, daß die wahre Größe der Kunst nicht in äußerem Abklatsch, sondern in der seelischen Erfassung der Natur liegt.

Und noch eines müssen wir vorweg feststellen: Es finden sich hier keine Formen, die auf das Bild eines bestimmten Menschen hinweisen, sondern wir sehen Allgemeinformen, die bei Vermeidung alles Kleinlichen in den denkbar einfachsten Linienzügen zum Ausdruck kommen; dies aber nicht in bewußter Absicht, sondern in reiner Naivität einer idealen, dem höchsten Ziele zustrebenden lebensfrohen Kunst.

Die Umrisse der Gestalt sind derart gezeichnet, daß auf jeden Körperteil ein eigener Linienzug trifft. (Anfang und Ende desselben sind

Tafel 1


Gelenk Kopf
Elbogen
Darmbeinkam
Köpfchen
Äusserer Kn
Innerer Kn
Höcker
Schenb
4
5
6
3
1
2
8
7
9

in der Zeichnung etwas übertrieben betont.) Diese Aufteilung des Umrisses in einzelne Konturen ist nun nicht allein unserer Figur eigen, sondern erscheint in gleicher Weise, gleicher Anordnung in der gesamten Malerei durch zwei Jahrhunderte hindurch. Das setzt eine gründliche, nach bestimmten Gesichtspunkten geleitete Schulung voraus.

Zum Beweise der vollkommenen Richtigkeit im organischen Aufbau der Figur ist nebenan ein Skelett in entsprechender Bewegung zur Anschauung gebracht. Man sieht, wie die am meisten ins Gesicht fallenden, unter der Haut freiliegenden Knochenteile in richtiger Lage, aber schematisch, in immer gleichen Bögen zum Ausdruck gebracht wurden.

Unverständlich sind die in gleicher Art gezeichneten Bögen auf dem Deltamuskel, die auch in andern Bildern immer wieder in derselben Weise auftreten und wie Fehler wirken, die bei Schulaufgaben ein Schüler vom andern sinnlos abschreibt.

Während der ganze Körper in kräftigen Relieflinien umrissen ist, wurde die Muskulatur mit dem Pinsel in hellen, selbst in der besten Zeit der Malerei nur flüchtig hingesetzten Firnislinien ausgeführt[1]).

5. Die Stile (Tafel 2—4)

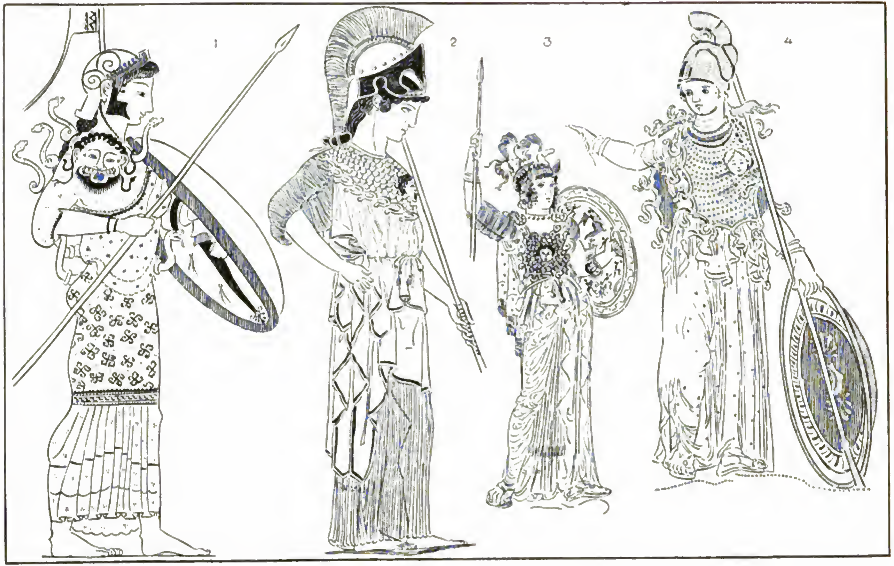
Die schwarzfigurige Malerei kennzeichnet sich schon in ihren schwarzen Gestalten als silhouettenartige Kunst, obwohl sie wie die alte Kunst überhaupt gegen das Prinzip der Silhouette öfters den Raum so sehr mit Figuren überlädt, daß das Auge diese nur schwer auseinanderzuhalten vermag. Im rotfigurigen Stile fallen die hellen Figuren in ihren Gesamtumrissen nicht so sehr in die Augen, doch sind sie in bewußter künstlerischer Absicht deutlich voneinander getrennt und harmonisch

[1]) Die starre Profilzeichnung der Figuren kam dem Stehen derselben auf dem unteren Bildrand zugute. Perspektivisch gezeichnete Füße auf diesem Rand würden den Gestalten das Aussehen von Seiltänzern in Aktion geben. In der ältesten Kunst wurden die Bildflächen mit regellos unter- und übereinander gesetzten Figuren vollständig ausgefüllt. Als dann in der ägyptisch-asiatischen Kunst das Stilgefühl erwachte, rollte man die Szenen der Breite nach auf und stellte die Figuren nebeneinander auf eine Horizontallinie. Im weiteren Verlauf beließ man einige Figuren auf dieser Linie und rückte andere etwas höher hinauf, um ein Hintereinander zu erzielen. Eine entsprechende Wirkung in der Vasenmalerei konnte aber nicht erreicht werden, weil es ihr an der Kenntnis aller Gesetze der Linearperspektive mangelte und eine Luftperspektive ihr überhaupt unzugänglich war. Die Zurücksetzung aller Figuren in den Bildraum war erst der Wandmalerei möglich, nachdem sie die Perspektive des Bodens richtig erfaßt hatte.

Tafel 2



Tafel 3



in sich abgerundet. Da somit jede verwirrende Überschneidung ferngehalten wird, bleibt auch dieser Stil dem Silhouettencharakter in feinerer Durchbildung noch treu. Namentlich ist dies in seiner Frühepoche der Fall, in der die Klarheit der Silhouette durch Verkürzungen noch nicht getrübt wird.

In der Entwicklung des Stils treten scharf voneinander getrennte Epochen auf, die am leichtesten durch die verschiedene Zeichnung der Falten zu unterscheiden sind. Um einen kurzen Überblick zu gewinnen, betrachten wir daher einige charakteristische Gewandfiguren.

1. Der strenge Stil. (Tafel 3, Figur 1.) Eine Athena von Andokides[1]), einem der frühesten Maler des rotfigurigen Stils. Nicht allein das Breitflächige in der Zeichnung, sondern auch Einzelheiten in andern Bildern des Künstlers verraten, daß er der Wandmalerei sehr nahe steht. Er überträgt die Pinselarbeit ohne viele Übersetzung auf die Vasenflächen.

Ober- und Unterkleid kleben noch dem Profile des Körpers an. Nur der Ärmel und der über den Gürtel gezogene Gewandteil hängen frei herab. Sehr bemerkenswert sind die zwei feinen Zickzackfältchen über der linken Brust. Das fratzenhafte Medusenhaupt hängt an der Schulter wie die Bandschleifen eines Hochzeitsladers. Merkwürdig ist die gute Perspektive des Schildes, die in grellem Gegensatz zum strengen Profil der Figur steht. Sein Rand ist wie beim schwarzfigurigen Stile noch rot gestrichen.

Das Charakteristische der Borstenführung tritt erst nach Andokides in voller Klarheit hervor. Ihre Eigentümlichkeit zeigt die Athenagestalt Tafel 2, Figur 1 in einem geschlossenen Linienspiel, dessen Herauswinden aus seiner Starrheit zur natürlichen Form man für unmöglich halten möchte. Eilenden Schrittes wendet die Göttin den Kopf rückwärts. Dieser

[1]) Andokides war kein Künstler von hohem Gedankenfluge; er arbeitete peinlich genau, konnte aber seinen Figuren kein rechtes Leben einhauchen. Er hing noch viel dem schwarzfigurigen Stil an; so bemalte er des öfteren eine Seite seiner Amphoren schwarzfigurig, die andere rotfigurig. Rotfigurig insoferne, als er den Grund schwarz ausfüllte. Zum frischen Zug des strengen Stils konnte er sich niemals durchringen. So vermengte er auch ganz verschiedenartige Formen miteinander. Das Oberkleid unserer Figur ist unter dem Gürtel mit großen Hakenkreuzen verziert. Über der Gürtung ist es dann über die linke Brust und Schulter gelegt, und dieser obere Teil zeigt anstatt der Hakenkreuze feine Punkte als Verzierung. Wie sonst im strengen Stil ist das Oberkleid etwas über die Gürtung gezogen, ohne daß sich dieses Hinaufziehen beim untern steifen Saume bemerkbar macht.

Bewegung konnte der Künstler die Beine nicht folgen lassen, und so schraubt er denn den ganzen Oberkörper gewaltsam in einem 90°-Winkel herum. — Das Unterkleid löst sich noch nicht von den Profilen der Beine. Seine Falten, in drei Gruppen geordnet, fallen senkrecht herab und nehmen auf die Bewegung der Beine wenig Rücksicht. Das rechte ist unter den Falten vollständig sichtbar. Damit wollte der Künstler aber nicht etwa den Gedanken erwecken, als liebe es Athena, in durchsichtigem Gewand einherzugehen, sondern er strebte nichts weiter an, als die bei der leichten griechischen Kleidung in rascher Bewegung stets sichtbar werdenden Körperformen zum Ausdruck zu bringen. Da er dies nicht durch entsprechende Zeichnung der Gewandfalten zu bewirken vermochte, setzte er unter das steife Faltenschema die volle Beinkontur. Das Oberkleid ist unter der linken Achsel angelegt und auf der rechten Schulter geknüpft. Seine in starre Falten gelegten Zipfel lösen sich frei vom Körper. Zwischen beiden wird der Ärmel des Unterkleides sichtbar.

Eine auffallende Zeichnung macht sich ferner bei dem untern Kleidersaum und dem Ärmel geltend. Bei jenem ist der ganzen Länge nach der rückwärtige, eigentlich nicht sichtbare Teil von Knöchel zu Knöchel unter den vorderen gesetzt, und der Ärmel erscheint bei aller sonstigen starren Profilzeichnung in tadelloser Perspektive; man kann in seine Öffnung hineinsehen. Das Bauschige des Ärmels ist durch kleine Bögen zum Ausdruck gebracht. Diese Darstellungsform entspringt nur der naiven Ansicht, die Kleideröffnungen zeigen zu müssen. Der untere, hintere Kleidersaum aber war allerdings auch zur Abrundung des Figurenumrisses durchaus notwendig.

Die hervorragendsten Meister des strengen Stils kennen wir aus ihren Signaturen: Chelis, Epiktet, Phintias, Sosias, Euthymides, Euphronios, Duris, Brygos und Hieron.

2. Der streng-schöne Stil der polygnotischen Epoche. (Tafel 3, Figur 2.) Polygnot entkleidete die Kunst vor der Mitte des 5. Jahrhunderts ihrer Steifheit. Die Bewegungen wurden natürlich, das starre Schema der Falten verschwindet. Welche Revolution er in der Kunst hervorrief, zeigt eine Vase in Paris, der bekannte „Argonautenkrater“, dessen Bilder allgemein seinem Einflusse zugeschrieben werden. Unsere Figur ist eine Gestalt daraus, eine Athena in freier,

Tafel 4



natürlicher Haltung. Das Körpergewicht ruht auf dem rechten Bein, während das linke, entlastet, etwas vorgestellt ist. In feiner Fältelung fließt das Untergewand zu den Füßen herab, der Ärmel bildet einen weiten Bausch. Frei sind die Falten des eng anschließenden Obergewandes über der Brust, noch etwas streng die der herabhängenden Zipfel gebildet[1]), der rückwärtige untere Saum ist nur noch angedeutet. Bei einzelnen Falten wurde eine Modellierung mit hellem Firnis versucht. Das Fratzenhafte des im Profil stehenden Medusenhauptes ist gemildert. Ein bedeutender Fortschritt liegt in der Zeichnung des Auges der Göttin. Es ist, entsprechend der Seitenansicht des Kopfes, nicht mehr frontal gestellt, sondern in richtigem Profil und hat als weitere Vervollkommnung gegenüber dem strengen Stil den Oberlidstrich. Ihre Namen haben uns die bedeutenden Künstler dieser und der folgenden Epoche verschwiegen.

3. Der freie Stil der perikleischen Epoche. (Tafel 4.) Welche Rolle die Kunst in der Geschichte der Menschheit spielt, wie alles Denken, alles Fühlen einer Zeit sich in ihr verkörpert, das bringt die perikleische Epoche zuerst und am vollkommensten zum Bewußtsein. Ihre Größe erfassen wir mit voller Seele erst angesichts der Idealformen ihrer Tempel, ihrer Götter- und Menschenbilder. Freilich sind uns von all dieser Kunst nur wenige Reste und diese nur in verstümmeltem und verwittertem Zustand erhalten geblieben, aber dennoch bilden sie vollwertige Zeugen einer wunderbaren Entwicklung. Die Vasenmalerei jener Epoche ist durch ziemlich viele charakteristische Leistungen vertreten. Sie lassen erkennen, daß die auf diesem Gebiete tätigen Künstler etwas allzu flüchtig und sorglos arbeiteten. Es werden nur Skizzen geboten, freilich in einer Wucht des Auftrages, wie er nur einer höchst entwickelten Malerei entspringen konnte.

Das wohl großartigste Beispiel bringt die Lautenschlägerin der Tafel. Seelenstimmung. Nicht heitere Töne richten den Kopf ermunternd in die Höhe, es sind ernste Akkorde voll innerer Andacht, die den Blick sich zu Boden senken lassen. Wie der Wohlklang der Saiten zum geistigen Ohr dringt, so erfüllt die Harmonie der Gesamterscheinung mit

[1]) Dieser leicht erkennbare „streng-schöne" Gewandstil war von langer Dauer. Er bereitete sich am Schlusse des strengen Stils vor und reicht weit in die polygnotische Periode hinein. Der freie Stil setzt dann ziemlich unvermittelt ein.

Wohlgefallen das Auge. Ein Guß das Ganze. Auch die Überschneidungen von Stuhl und Gewand weisen auf ein großes Vorbild hin.

4. Der reiche Stil am Ende des 5. und am Anfang des 4. Jahrhunderts. Eine monumentale, nur in Idealen lebende Kunst verweilt nicht lange auf ihrer Höhe. Bald sinkt sie herab ins Menschliche, ins Anmutige und Zierliche. Das vollzieht sich in der Geschichte der Kunst zum erstenmal nach der perikleischen Zeit. Wir kennen den Meister der Epoche, in dem sich der Wechsel am ausgeprägtesten vollzogen hat, er heißt Meidias. Oben auf Tafel 4 ein kleines Figürchen von ihm. Es stellt in einer aufs höchste gesteigerten Zierlichkeit der Zeichnung ein liebreizendes, zuckeriges Dämchen dar[1]). „Die Kunst stirbt in Schönheit." Zartes Gewebe umschließt in einem Meer feinster Gewandfalten prall die Körperformen. Achselschnüre ziehen die Falten eng über die Brust. Neckisch ist der linke Arm entblößt. Der dadurch frei gewordene Gewandteil flattert lustig hinter der Schulter hervor.

Eine andere Gestalt desselben Stils Tafel 3, Figur 3. Aus ihr klingt die Herrlichkeit der perikleischen Zeit noch in vollen Tönen herüber. Athena in der Haltung einer Statue, hoheitsvoll auf die Lanze gestützt. Das Standbein verschwindet unter tiefen Falten, während das Spielbein — wie wir es bei Werken des Phidias sehen — von Spannfalten eng umschlossen wird. Der Helm ist mit dreifachem Busch und mit Pferdeköpfen geschmückt. Selbst die kleine Backenklappe schmückt ein Figürchen.

Seinen Namen hat der reiche Stil von der Darstellung prunkvoller Kleidung (Tafel 54), von dem Glanz der feinlinigen Zeichnung und von der vielfachen Vergoldung der Einzelheiten, besonders des Frauenschmuckes.

5. Der früh-unteritalische Stil. Nach der Mitte des 5. Jahrhunderts übersiedeln attische Vasenmaler nach Unteritalien. Es entstehen nun diesseits und jenseits des Meeres eine Reihe von Vasen, die bezüglich ihrer Herkunft schwer voneinander zu unterscheiden sind. Nur bei jenen, deren Ton heller erscheint, kann mit Sicherheit auf italischen Ursprung geschlossen werden[2]). Ein prachtvolles Gefäß

[1]) Solche Figürchen sind dem gleichen Geist wie unsere Porzellan-Rokokodämchen entwachsen.

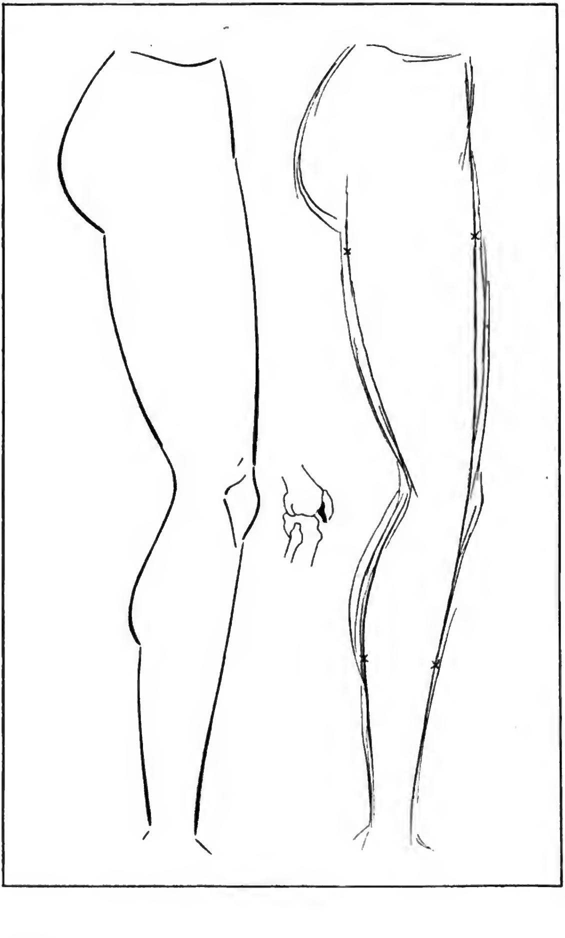
[2]) Es ist auch möglich, daß die in Süditalien ansässigen Künstler vielfach den feinen attischen Ton benützten, dessen Versendung keinerlei Schwierigkeiten bereitete.

dieser Art findet sich in Paris. Daraus die Athena auf Tafel 2, Figur 2. Sie wäscht sich noch rasch am Brunnen, bevor sie mit den beiden andern Göttinnen vor das Auge des Richters tritt, und hat in der Eile die Lanze nicht nebenhin auf den Boden gelegt, sondern auf den Oberschenkel gestützt.

Wie die Athena Lemnia an die Athena Tafel 3, Figur 2, erinnert, so die unsere in ihrer breiten, vollen Körperbildung an die Parthenonskulpturen. Die Falten sowie die Anordnung des Gewandes sind hier und dort dieselben. Sehr schön stellt sich, der ganzen Situation entsprechend, das herabgefallene Obergewand dar, dessen Zipfel von den etwas gebeugten Knien festgehalten werden. Die Wiedergabe der natürlichen Stellung vor dem Brunnen fällt höheren Interessen zum Opfer: der Körper der Göttin darf sich mit der Ecksäule des Brunnens nicht überschneiden, auch darf dieser — als das Nebensächliche — in seinen Größenverhältnissen nicht imposanter wirken als das Götterbild. Daß man selbst in der zweiten Hälfte des 5. Jahrhunderts noch nicht nach der Natur zu zeichnen verstand, zeigt die mißglückte Perspektive des Brunnens, die übrigens die erste dieser Art ist, denn bisher gab man architektonische Formen stets in geometrischem Aufriß. Erst nachdem man durch Übereinanderstellen der Personen den Eindruck einer Tiefengliederung hervorzurufen versuchte, kam man zu einer Art Frontalperspektive, in der Kapitelle und andere Zierglieder in die Vorderansicht gedreht wurden. — Im Brunnenhause befinden sich zwei Bildtafeln und zwei „Tanagrafigürchen“ als Weihgeschenke für die Quellnymphe.

6. Der apulische Stil. Dieser folgt dem frühunteritalischen und bildet das Schlußglied in der ganzen Entwicklung der Vasenkunst. Anfangs zeigt auch er eine sichere und gute Zeichnung, geht aber mehr und mehr in eine alle Grenzen überschreitende flüchtige Manier über. Der Reliefstrich wird flach und ungleichmäßig. Nur noch in raschen kurzen Zügen gleitet die Borste über die Fläche. Die Künstler, die sie zu führen wußten, verschwinden zusehends, und so eilt denn die griechische Vasenmalerei im 4. Jahrhundert im Süden Italiens ihrem Ende entgegen und konnte infolge der Schwierigkeiten ihrer eigenartigen Technik sowie der hohen künstlerischen Anforderungen niemals mehr zu neuem Leben erwachen.

Tafel 5



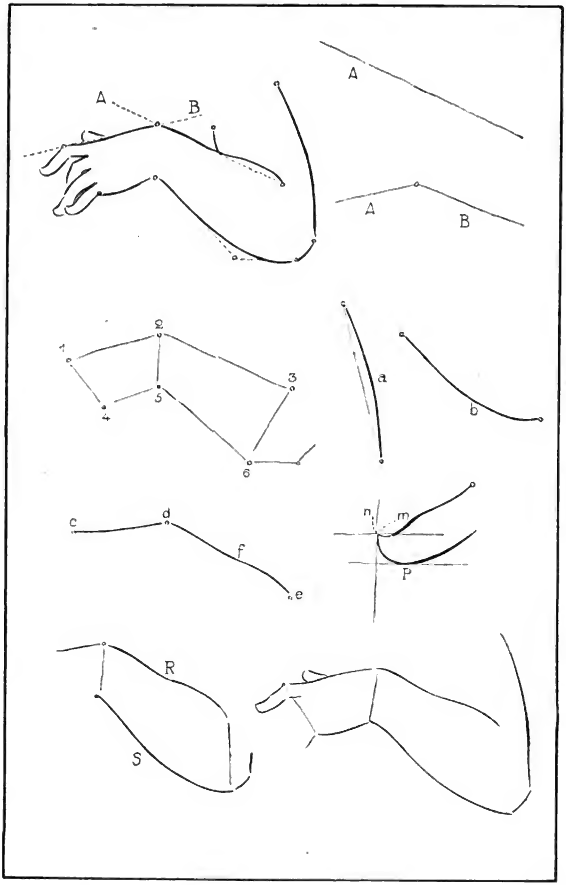
Leider hat man den apulischen Stil bisher viel zu niedrig eingeschätzt. Wenn er auch dem der früheren Epochen nicht gleichgestellt werden kann, so zeigten sich doch noch einzelne Künstler, die frisch und unbefangen ins Zeug gingen und in der Schilderung lebhafter Handlungen trotz der Betonung des dekorativen Elements noch Vorzügliches leisteten. Am meisten glänzen sie in hohen Prachtamphoren, die bei der Verwendung weißer und roter Farben einen brillanten Anblick bieten. Figur 4 der Tafel 3 zeigt das Wesen des Stils in einem sprechenden Beispiel. Die Falten des Gewandes sind in kurzen, unzusammenhängenden Strichen gezeichnet. In der Mitte des Körpers werden sie nur oberflächlich angedeutet. Die Ägis ist leicht über die Schultern geworfen. Das Medusenhaupt hat seine schreckhafte Wirkung verloren und erscheint vielmehr als ein nach der Seite blickender schöner Mädchenkopf. Auch gleicht die ganze Gestalt weniger einer Athena als einem nicht viel über dem Backfischalter stehenden Mädchen. — Was auf der Zeichnung punktiert ist, erscheint auf dem Original in weißer, die Schraffur in roter Bemalung.

6. Der Zeichenunterricht (Tafel 5—8)

Tafel 5

Bei der Unmenge des in den Vasenbildern vorliegenden Materials können wir durch vergleichendes Studieren der Formen und besonders durch Beachtung der in gleicher Weise sich wiederholenden Linienzüge so ziemlich erkennen, wie es mit dem griechischen Zeichenunterricht bestellt gewesen sein mag. Wie zeitlich, so ist er auch inhaltlich von dem unsern durch Welten geschieden. Besonders das den modernen Verhältnissen entsprungene Gegenständezeichnen in unsern allgemein bildenden Schulen würde den Griechen unverständlich gewesen sein. Für sie bestand das einzige Ziel der Kunst und daher auch fast das einzige Objekt des Zeichenunterrichts in der Nachbildung des menschlichen Körpers. Das Mittel, um hierin die nötige Fertigkeit zu erreichen, bildete aber nicht etwa ein frühzeitiges Herantreten an die Natur, sondern ein fortgesetztes Einüben typischer Formen bis zu ihrer vollen Beherrschung, eine Schulung, die etwa der Art unseres Schreibunterrichts zu vergleichen ist. Erst nachdem die überall gleichen

Tafel 6



Einzelkonturen erlernt waren, machte man sich, gestützt auf eine leichte Vorzeichnung, an die Zusammensetzung der einzelnen Teile zu ganzen Gliedern und endlich der Glieder zur vollen Gestalt. Ein Studium auf granitener Grundlage, fern aller Individualität.

Wenn man über dieses absolut handwerkliche System in unserer Zeit, in der man schon vom Kinde die freie Wiedergabe der Natur fordern möchte, auch noch so sehr den Kopf schütteln mag, so steht doch unverbrüchlich fest, daß sich auf ihm die Kunst zur höchsten Blüte erhoben hat, daß die ersten Meister der Zeichnung ihm ihre Ausbildung verdankten. Nun könnte man freilich sagen, daß dieses System allein der Technik der Vasenmalerei gegolten habe; dem ist aber nicht so, denn auch in der Plastik erkennt das formgeschulte Auge überall ein ähnliches Grundschema.

Tafel 5 gibt die Zeichnung eines Beines mit reichlich bemessener Vorzeichnung wieder. Manchmal wurde in dieser durch ein paar Innenlinien (mit Sternchen bezeichnet) zuerst die Bewegung gegeben und dann in zweiter Linie erst die gerundete Form. Der Oberschenkel erhielt stets zwei, der Unterschenkel drei Konturen. Eine weitere gab man in der älteren Zeit des strengen Stils auch dem Knie. Diese Teilumrisse des Beines sind für sich, wie auch in ihrer Zusammenstellung, am leichtesten darstellbar. Sie können daher demjenigen, der sich für Zwecke des Kunstverständnisses auf zeichnerischem Gebiet orientieren will, als erstes Übungsmaterial dienen.

Die Nachbildung zu erleichtern, sei kurz auf die Grammatik des Zeichnens hingewiesen.

Tafel 6

1. Übung in der genauen Wiedergabe der Lage einer Geraden, dann zweier sich schneidenden Geraden (A—A, B).

2. Ideelle, die Nachbildung erleichternde Teilung des Umrisses.

3. Bestimmung der Größenverhältnisse zweier Strecken (1,2 zu 2,3).

4. Bestimmung der gegenseitigen Lage mehrerer Punkte (1—6), Zuhilfenahme von Wage und Lot.

5. Übung im Zeichnen von Einzelprofilen (a, b), (c, d, e, f). Beachtung der größeren oder geringeren Krümmung, der Wendepunkte (f). Prüfung durch horizontale und senkrechte Tangenten (P). Der richtige Verlauf eines Bogens ergibt sich aus der seiner Bewegung entsprechenden Fortsetzung (n, m).

Tafel 7



6. Freie, besonders gedächtnismäßige Übung in der gegenseitigen Lage einzelner Profile (R, S).

Sorgfalt in der Beobachtung dieser Punkte führt in kurzer Zeit das Auge zur Empfindung von Linie und Form.

Tafel 7

Ein Kopfprofil von der großartigen Talosvase in Ruvo. Die beigegebene Vorzeichnung bringt das Höchstmaß einer solchen zum Ausdruck. Bei der Nachbildung ist in erster Linie auf das Verhältnis der Höhe und Breite und auf den Gesichtswinkel a, c, d zu achten. Sie kann erst nach eingehenden Übungen im Zeichnen aller anderen Körperteile erfolgen. Einer ungeschickten Hand wird sie immer Schwierigkeiten in den Weg legen.

Tafel 8

Bei der Nachbildung einer ganzen Figur wird der Anfänger im Zeichnen zuerst deren Höhenmitte bestimmen (Tafel 1). Er wird ferner über die Kopfhöhe und die Breitenverhältnisse des Körpers sich Klarheit verschaffen, wird sich durch die Annahme von Loten (besonders durch die Halsgrube) Hilfslinien zurechtlegen und dergestalt in handwerklicher Sorgfalt die Aufgabe der Lösung entgegenführen. Sobald aber in diesem mechanischen Verfahren der Blick für die Verhältnisse der Formen geschult ist, muß an die freie Übertragung durch Nachfühlen des den Körperaufbau beherrschenden Organismus und der die Körperglieder belebenden harmonischen Bewegung geschritten werden.

Zuerst (Tafel 8) ist die durch das Rückgrat bestimmte Hauptbewegungslinie zu ziehen, sodann sind die einzelnen Körperteile unter Wahrnehmung ihrer Verhältnisse in leicht gewellten Linienzügen zu

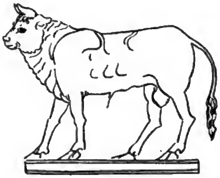
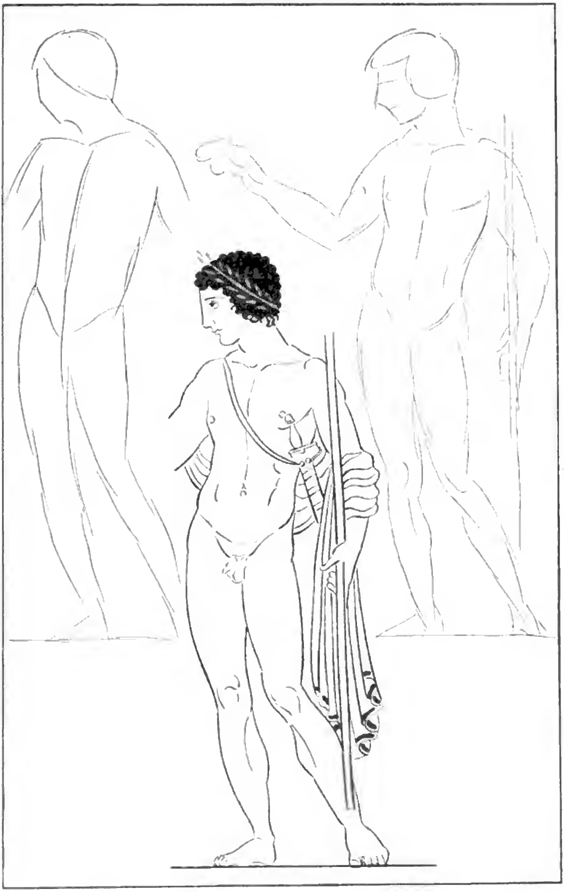


Fig. 8
Schildzeichen. Wien. Strenger Stil. Ein Ochse in einfachen, aber meisterhaften, saftigen Linienzügen.

Tafel 8



zeichnen, und schließlich ist das so Angelegte mehr und mehr auszuführen, bis endlich die richtige Form der ganzen Figur erreicht ist.

In diesem allmählichen Vorschreiten von der Gebundenheit zur Freiheit liegt das Geheimnis des griechischen Kunstunterrichts. Aus handwerklicher Betätigung ergab sich eine Gewandtheit der Hand, die schließlich nicht mehr in unserm Sinne nachbildete, sondern in freiem Walten und Schalten aus dem Vorbilde heraus stets Neues schuf.



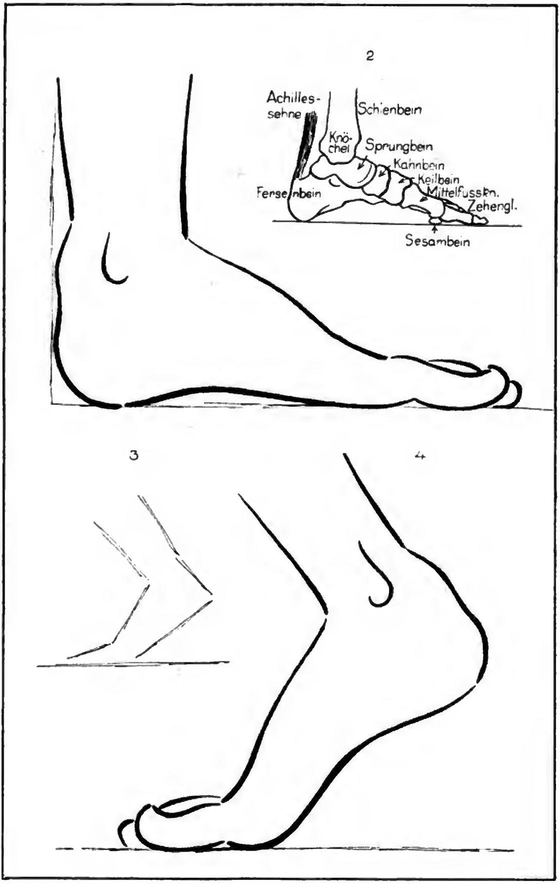
Fig. 9
Satyr mit Trinkhorn. Aus der ältesten rotfigurigen Malerei, doch noch in der Befangenheit des älteren Stiles. Bedeutsam die linke Unterschenkeldarstellung mit dem Fuße in Oberansicht, womit das Schema des Hockens durch den strengen Stil hindurch gegeben ist. Der Maler wollte jedenfalls den Kopf des stillen Säufers vorwärts neigen, doch bei seinem Unvermögen, dies richtig zur Darstellung zu bringen, wendete er ihn samt dem Oberkörper seitwärts. Die Geste der linken Hand deutet an, wie trefflich der Wein dem Zecher mundet. Auch der große Sosias setzte seinen Patroklos in derselben Weise auf den Boden, wie es hier der kleine Maler mit seinem bescheidenen Figürchen getan hat.

7. Die Darstellung einzelner Körperteile (Tafel 9—25)

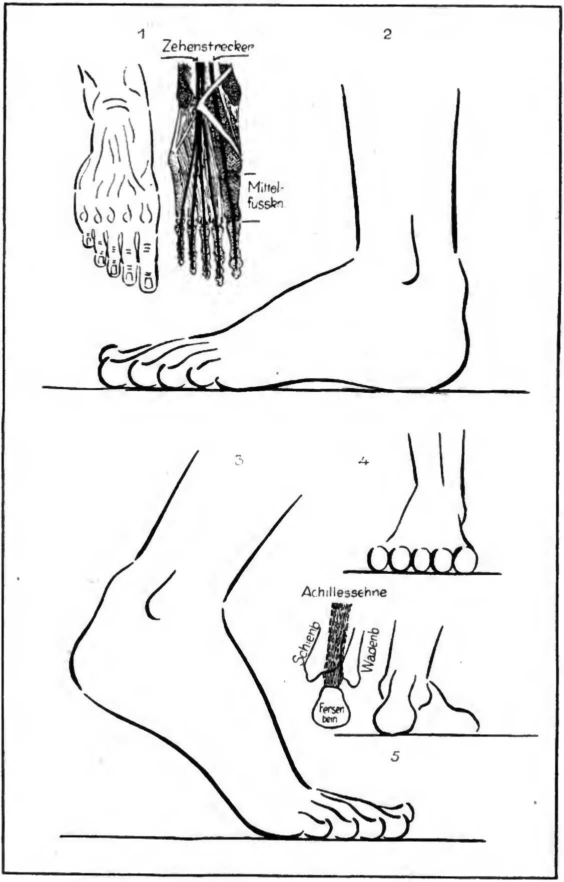
Tafel 9

Der Fuß wird durch eine kleine Brücke aus Knochen gebildet, die, durch Sehnen verbunden, dem Drucke leicht nachgeben und dergestalt ein leichtes, federndes Auftreten ermöglichen. Die Zehen, die dem Köpfchen der Mittelfußknochen anliegen, schützen vor baldiger Ermüdung und bringen Geschmeidigkeit in die Vorwärtsbewegung des Körpers, die ohne dieses elastische Mittel den steifen Bewegungen des rückwärts Gehenden gleichen würde. Die älteste zeichnerische Nachbildung bestand im einfachen Profile mit voll aufgesetzter Sohle. Aus der Darstellung des Kniens heraus, gesellte sich dieser Form dann bald der Zehenstand. In beiden Fällen wurde als Innenzeichnung stets der Knöchel durch einen oder zwei kleine Bögen hervorgehoben. Häufig,

Tafel 9


2
Achilles-
sehne
Schienbein
Knö-
chel
Sprungbein
Kahnbein
Keilbein
Fersenbein
Mittelfusskn.
Zehengl.
Sesambein
3
4

Tafel 10



1
Zehenstrecker
Mittel-
fusskn
2
3
4
Achillessehne
Schienb
Wadenb
Fersen
bein
5

schon mit Beginn des strengen Stils, kam sogar noch ein dritter Bogen hinzu, um die Plastik des Knöchels desto deutlicher zu kennzeichnen (Tafel 1). Das Schema der bezeichneten Linienzüge bleibt in der gesamten Malerei dasselbe. Die Wiedergabe des Fußes ist, besonders nach dem strengen Stile, vielfach recht flüchtig und findet sich oft nur durch ein paar rasche Striche angedeutet. (Leichteste Übung für die Nachzeichnung.)

Tafel 10

Figur 2 und 3 geben zwei Profile in Außenansicht. Figur 4 zeigt eine Vorderansicht, die, wenn auch nur selten vorkommend, schon in der ersten Zeit des rotfigurigen Stils auftritt. Die Formen der Zehen sind überaus lässig als Kreise angedeutet, ein Zeichen des skizzenhaften Charakters dieser Vasenmalerei. Mehr Interesse gewährt die ebenso alte Rückansicht in Figur 5. Analog der Vorderansicht hätte diese sich nur auf die Zeichnung der Ferse erstrecken müssen. Da man aber so der Wirkung eines Stelzbeines nahegekommen wäre, setzte man noch ein Stück des Vorderfußes hinzu und gelangte so — ohne sich noch des damit gemachten Fortschrittes bewußt zu sein — ins Bereich der Perspektive. Beachtung verdient die Achillessehne in ihrem charakteristischen Ansatz am Fersenbein.

Überraschung bereitet die Oberansicht des Fußes in Figur 1. Sie gehört dem Bilde des Sosias an, geht aber in ihrer einfachen Umrißzeichnung auf die Anfänge des rotfigurigen Stils zurück (Textfigur 9). Unsere Darstellung steht mit ihrer eingehenden Innenzeichnung in der ganzen Vasenmalerei einzig da. Oben beide Knöchel, dann zwei Fuß und Bein scheidende Hautfalten, weiter die Andeutung von all dem Kleinzeug, das auf der Oberfläche des Fußes, besonders bei mageren Leuten sich geltend macht. Deutlich treten die Knöchel der Mittelfußknochen hervor, und nicht schlecht sind auch die kleinen Hautfalten der Zehen und die Ansätze der Nägel gezeichnet.

Tafel 11

Oben die Stufenfolge in der Wiedergabe des natürlichen Zehenstandes der Vorderansicht des Fußes. Der richtige Ballenstand gehört erst der polygnotischen Kunst an. Vorher stehen die Füße auf den Spitzen

der Zehen. In Figur 1 ist der Fuß, im Gelenk gebrochen, parallel zur Bildtafel umgeklappt. Figur 4 ein schönes Beispiel aus dem apulischen Stil. Dann und wann kommt die Zehenstellung auch in Rückansicht schon zur Zeit des strengen Stiles vor (Figur 9). Die Fußsohle ist in ihrer Dreiteilung hier richtig zum Ausdruck gebracht, wenig organisch aber die Verbindung von Fuß und Bein.

In den übrigen Zeichnungen wird die Entwicklung der paarweisen Stellung gezeigt. 5, 6, 7 gehören dem strengen Stile an. Man sieht hier einmal die gewöhnliche Profilstellung, dann die seltenere Drehung des einen Fußes in die Vorderansicht und schließlich die noch seltenere Vorwärtsdrehung beider Füße. Das letzte Beispiel ist einem Bilde des Duris entnommen, das eine hockende Person darstellt; doch findet sich dieselbe Stellung auch bei andern gleichzeitigen Künstlern.

8, 10 und 11 sind Fußpaare, die auf die polygnotische Zeit zurückgehen. Der enorme Fortschritt gegen früher tritt klar zutage. In 10 (Argonautenkrater) schöne Darstellung der Zehen und der Perspektive derselben im linken Fuße. In 11 (Einzelfigur des Achill im Vatikan) die beste Fußzeichnung der gesamten Vasenmalerei. Ein Fuß trägt das Gewicht des Körpers, der andere berührt nur spielend den Boden. So sehr sich all diese Darstellungen mehr und mehr der Natur nähern, eines

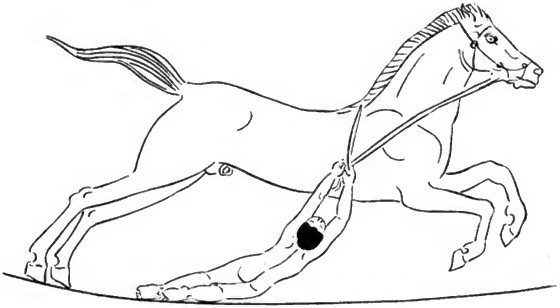
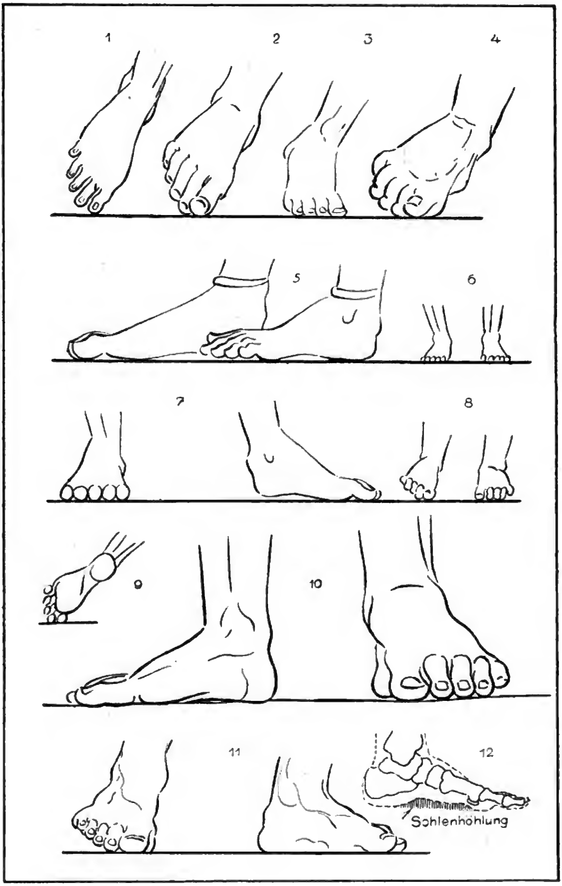


Fig. 10

Durchgehendes Pferd mit abgeworfenem Knaben. Das Tier etwas schwerfällig in der Form, dafür aber der Knabe bei aller Einfachheit der Zeichnung in meisterhaft flüssigem Zuge.

Tafel 11



blieb ihnen fern: die natürliche perspektivische Stellung auf dem Boden. Alle aufstehenden Fußsohlen gehören samt und sonders vom Anfang der Malerei bis zu ihrem Aussterben einer Horizontalebene an, die durch das Auge des Beschauers geht[1]).

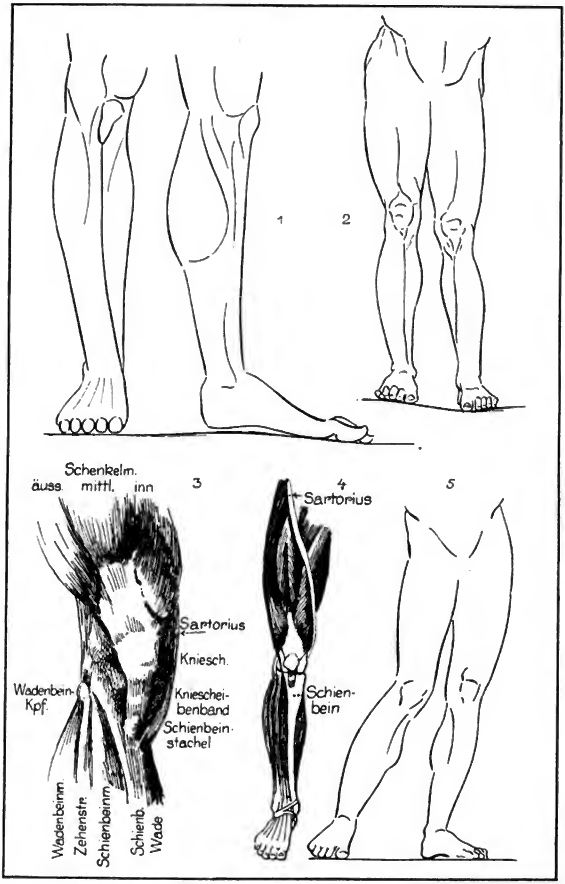
Tafel 12

Das Bein. Das Skelett des Beines setzt sich aus dem starken Oberschenkelknochen, dem Schien- und Wadenbein und der lose sitzenden Kniescheibe zusammen. Der Kopf des Oberschenkelknochens, der Trochanter, sitzt im Kugelgelenk des Beckens, aus dem das Bein beim Gehen seine Pendelbewegungen vollzieht. Der Trochanter bildet ungefähr die Mitte der Körperhöhe. Er liegt frei unter der Haut und bringt durch sein scharfes Vortreten eine gewisse Gliederung in die weich gewellten Linien des Mittelkörpers.

Auch das starke Gelenk des Knies ist in seinen Knorren unter der Haut sichtbar. Die Formen sind daher scharf und nehmen mit dem Alter bei dem Verluste der unter der Haut liegenden Fettschichten an Härte zu. Weiter ist das Aussehen noch bedingt durch eine bei Wohlgenährtheit weiche, bei Magerkeit straffere Faltenbildung der für das starke Abbiegen des Knies reichlich bemessenen Haut. Die Form erhält der Oberschenkel durch die abwärts laufenden Schenkelmuskeln. Seine Kontur würde innen und außen die gleiche sein, wenn nicht der Sartorius, der Schneidermuskel, durch die Einschnürung der Innenseite einen Kontrast in schöner Wellenlinie gegen den einfachen Bogen der Außenkontur bewirken würde. Das untere Ende des Schenkelmuskels hat an der kräftigen Bildung des Knies großen Anteil; namentlich in vorgeschrittenen Kunstepochen liebten die Künstler seinen dreifachen Ansatz stark hervorzuheben. Beim Unterschenkel liegt die ganze vordere Kante des Schienbeins frei unter der Haut. Damit ergibt sich hier die längste scharfe Linie im Körperbau. Im Gegensatz hierzu steht die weiche gerundete Fläche des in die Achillessehne auslaufenden Wadenmuskels.

[1]) Die griechischen Künstler stellten die Füße mit Ausnahme weniger Fälle nackt dar. Das erschien ihnen einfacher und künstlerischer als die Wiedergabe des Genestels der Sandalen. Auf Grund der Vasenzeichnungen anzunehmen, daß die Griechen stets barfuß gegangen wären oder die Jünglinge die Kleidung für überflüssig gehalten hätten, wäre durchaus falsch.

Tafel 12


1
2
Schenkelm.
äuss.
mittl.
inn
3
4
Sartorius
5
Sartorius
Kniesch.
Wadenbein-
Kpf.
Knieschei-
benband
Schienbein-
stachel
Schien-
bein
Wadenbeinm.
Zehenstr.
Schienbeinm.
Schienb.
Wade

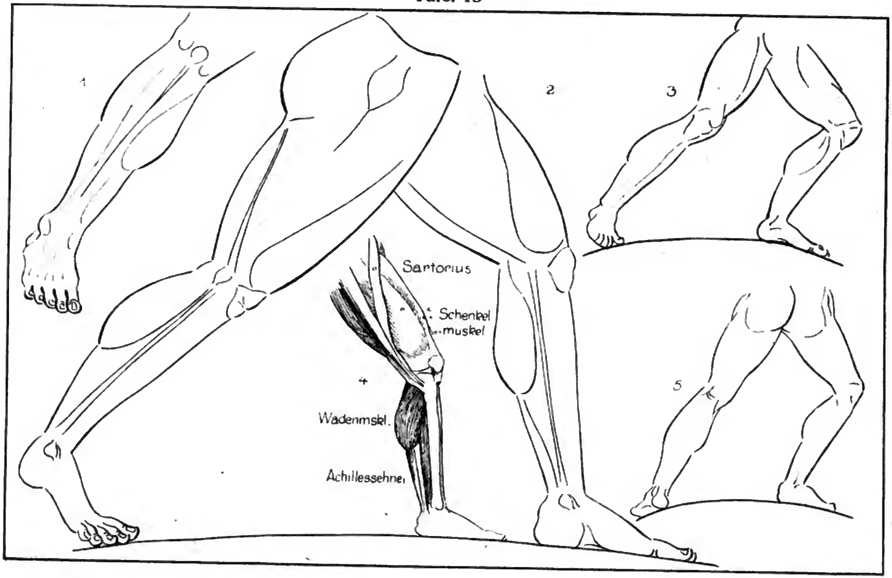
Figur 1. Die Kniescheibe mit dem Kniescheibenband, in einer Bogenform zusammengefaßt — eine beliebte Darstellung der Meister des strengen Stils. Scharfe Ansätze des Schenkelmuskels. Im rechten Bein starke Betonung des Schienbeins. Die Muskelzeichnung ist hier wie in vielen andern Fällen bei zu dünnem Firnisauftrag nicht mehr vollständig erkennbar.

Figur 2. Vom Argonautenkrater. Eine andere Erscheinung! Es liegt unstreitig eine große Wandmalerei zugrunde, die die Formen nicht allein in Umrissen, sondern auch durch Modulation hervorhob. Anders wäre das Gestrichel mit der Borste oben beim Spannmuskel sowie die Überschneidung der Konturen beim Trochanter und die reiche Innenzeichnung des Knies nicht erklärlich. Ja, wir dürfen wohl annehmen, daß dieses rasch mit größter Gewandtheit hingesetzte Detail in seinem ganzen Aussehen nur einer Hand entstammen kann, die, im großen arbeitend, die menschlichen Formen an einem sehnigen Modell eingehend studiert hat. Es kann ja wohl keinem Zweifel unterliegen, daß die führenden Künstler der Wandmalerei stets ein lebendes Modell benutzt haben. Freilich war die Art der Nachbildung eine von der unsrigen durchaus verschiedene. Während wir das Augenbild getreu wiedergeben, übersetzten die griechischen Künstler die Formen des Modells in ihren Projektionsstil. Nach der schematischen Form des strengen Stils und der mehr naturalistischen des polygnotischen wird die Zeichnung der Muskeln und des Knies eine immer lässigere. Der Nachdruck wird, wie Figur 5 zeigt, nur mehr auf die Harmonie der Gesamterscheinung und auf den Rhythmus der Bewegung gelegt.

Tafel 13

Figur 2. Von einem Krater in Arezzo. Eine typische Ausfallstellung des strengen Stils in geradezu tektonisch wirkendem Aufbau und gewaltigen Ausmaßen. Trotz der schematischen Behandlung, trotz der naturwidrigen Drehung sämtlicher Glieder ins reine Profil, wurde eine Wirkung erzielt, die in keiner Darstellung dieser Kampfbewegung aus späterer Zeit (Figur 3 und 4) mehr erreicht wurde. Sicher stand die Vasenmalerei in der Zeit dieser gewaltigen Formbildung auf dem Höhepunkt ihres Könnens. Die Vorliebe der Künstler für das Große führte sie freilich in der Muskelzeichnung mehr zur ornamentalen Flächen-

Tafel 13


1
2
3
Sartorius
Schenkel
muskel
4
Wadenmskl.
Achillessehne
5

teilung, als zum Ausdruck lebhaften Naturspiels. So sind auch die Muskeln der Innenseite des Beines in unserer Figur der der Außenseite fast gleich. Die Breite der Oberschenkel geht über alles natürliche Menschenmaß weit hinaus. Der Trochanter, wie auch sonst in dieser Epoche, zu groß. Gut die Einschnürung des Sartorius. Am rechten Knie zwei Hautfältchen. Der vorgestellte Fuß in schöner Teilung von Ferse, Sohlenhöhlung, Ballen und Zehen.

Eine recht sonderbare Darstellung in Figur 1 aus derselben Epoche. Die immer noch linkische Gestaltung ist ein lebhaftes Zeugnis von dem Ringen der Künstler nach wirklicher Lebenserscheinung.

Tafel 14

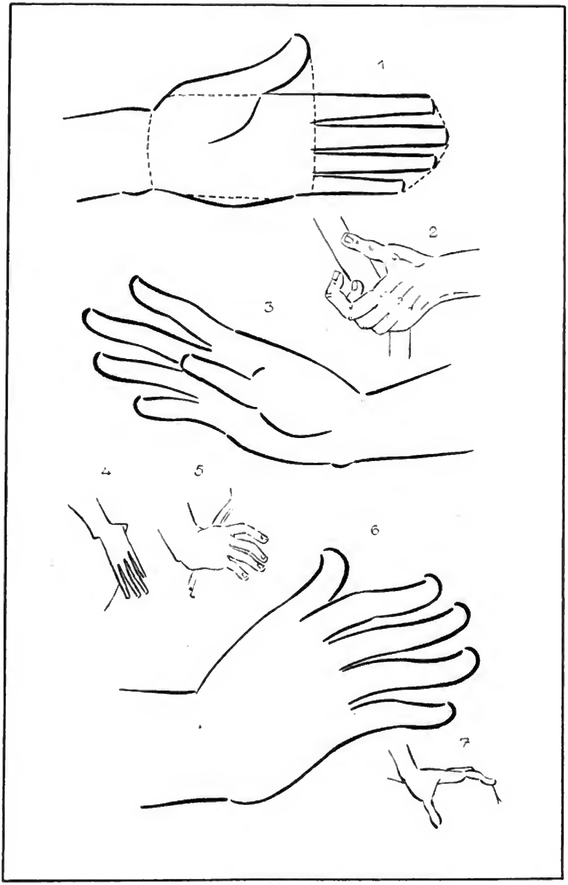
Die Hand. Die ungemeine Begabung der Griechen, komplizierte Naturformen in ein System einfachster Linien zu fassen, zeigt sich nirgend besser, als in der Darstellung der Hand. Vor der Zeit des rotfigurigen Stils erscheint dieses beweglichste aller Körperglieder meistens nur in zwei Formen. Entweder steif ausgestreckt (Figur 1) oder als Faust zusammengeballt. Das Handgelenk blieb dabei bewegungslos. Mit dem strengen Stil tritt plötzlich, wie durch elektrischen Schlag hervorgerufen, die Entspannung ein. Das Handgelenk beginnt sich zu drehen, die Fingerglieder biegen sich ab, der krampfhaft nach außen gestellte Daumen bewegt sich nach innen (Figur 3, 6). In Figur 4, 5 die Fortschritte in der Darstellung einer in die Hüfte sich stützenden Hand. Figur 2 die eingehendste Behandlung der Hand in der ganzen Malerei, aus dem Bilde des Sosias. Figur 7 eine ausgezeichnete Skizze des Euphronios.

Tafel 15, 16

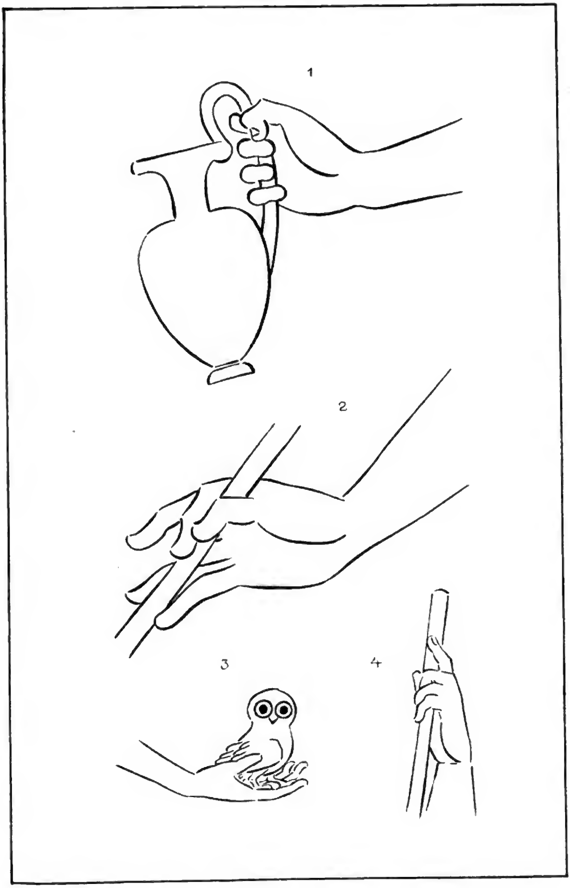
Darstellungen aus dem strengen Stil, die in der Klarheit und Einfachheit des Ausdrucks unübertrefflich sind. Sie bilden vorzügliche Motive zur zeichnerischen Übung.

Tafel 17

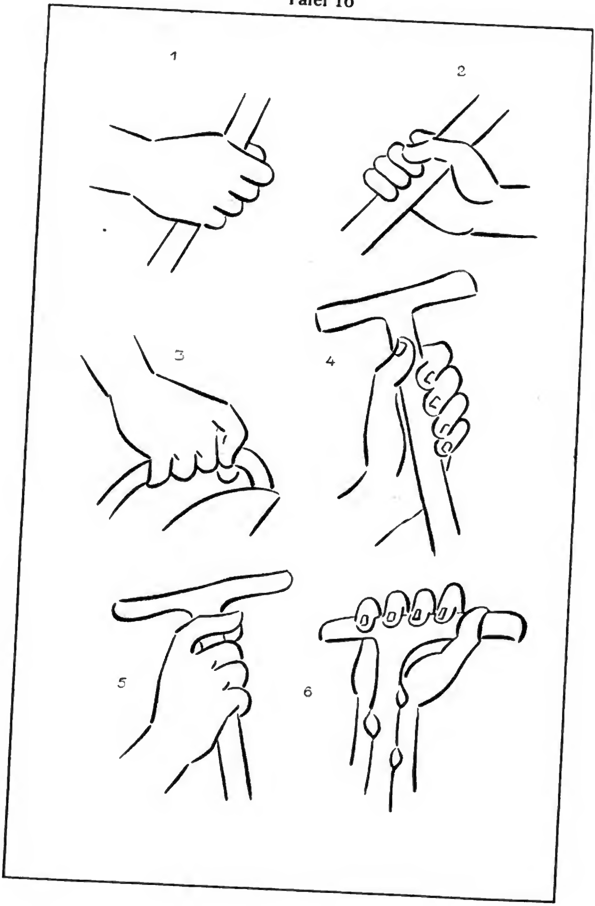
Der Arm. Wie das Bein aus dem Kugelgelenk des Beckens, so bewegt sich der Arm aus dem Kugelgelenk des Schulterblatts. Seine Bewegungen gestalten sich aber freier und mannigfacher als die des


1
2
3
4
5
6
7

Tafel 15



Tafel 16



Beines, weil das Schulterblatt nicht im Skelette festsitzt, sondern, auf den Rippen frei aufliegend, selbst beweglich ist. Die Gräte des Schulterblattes endet im Akromion, das die Höhe der Schulter bezeichnet und mit dem Schlüsselbein den vorderen Teil des Schultergürtels bildet, dessen Kenntnis zum Verständnis und zur Darstellung der menschlichen Gestalt unentbehrlich ist.

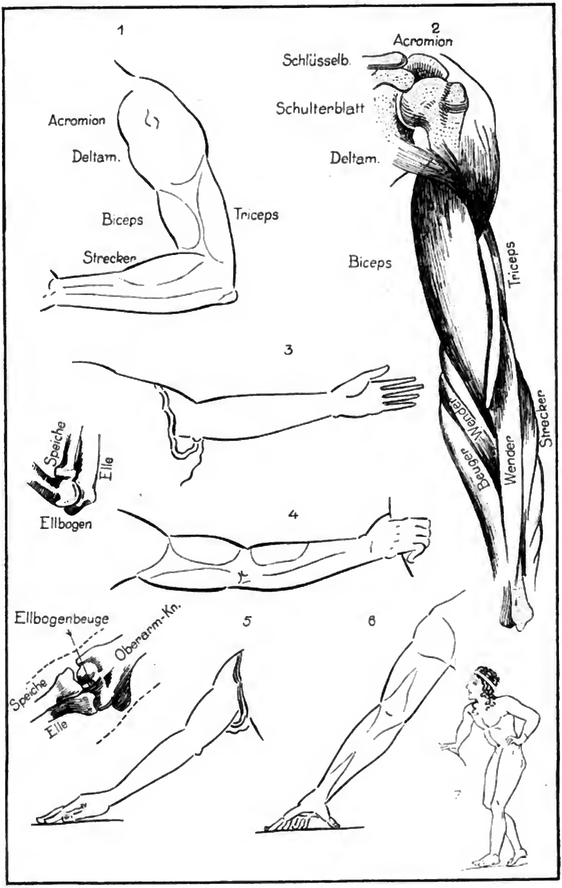
Gegen die Hand zu werden die Muskeln zahlreicher und feiner. Über dem Kugelgelenk der kräftige, schulterbildende Deltamuskel, dann auf der Vorderseite der in der Spannung sich hoch aufballende Biceps und auf der Rückseite der flachkurvige Triceps.

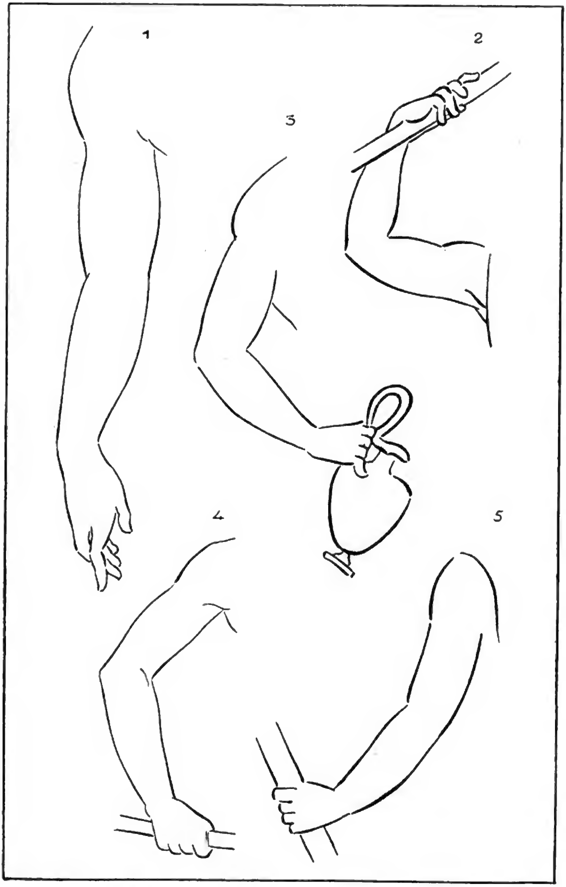
Der Elle und Speiche liegen die Wender des Unterarms, die Strecker und Beuger der Hand an. Ihre Bündel beim oberen Ansatz verleihen dem Unterarm die feinen, nach vorn sich einander nähernden Kurven.

Wie die Muskelzeichnung des Beines ist auch die des Armes in der ersten Hälfte des 5. Jahrhunderts streng schematisch. Später bleibt sie fort oder wird nur flüchtig in ein paar kurzen Strichen angedeutet. Beim weiblichen Arm findet sie sich nur in der Frühperiode. In Figur 1 ein gutes Beispiel aus dem strengen Stil. Die Bündel des Deltamuskels sind in der Kontur stark ausgeprägt. Als Innenzeichnung hat er wiederum die zwei kleinen Bögen, in denen man das Akromion vermuten könnte. Doch ist für diese Annahme der Zeichenfehler viel zu groß und zu häufig. Eher dürfte man an ein Grübchen zwischen den Muskelbündeln denken. Solchem Detail müßte aber eine weit vorgeschrittene Licht- und Schattenmalerei vorausgegangen sein. Der Ellbogen ist spitz durch eine eigene Kurve gezeichnet.

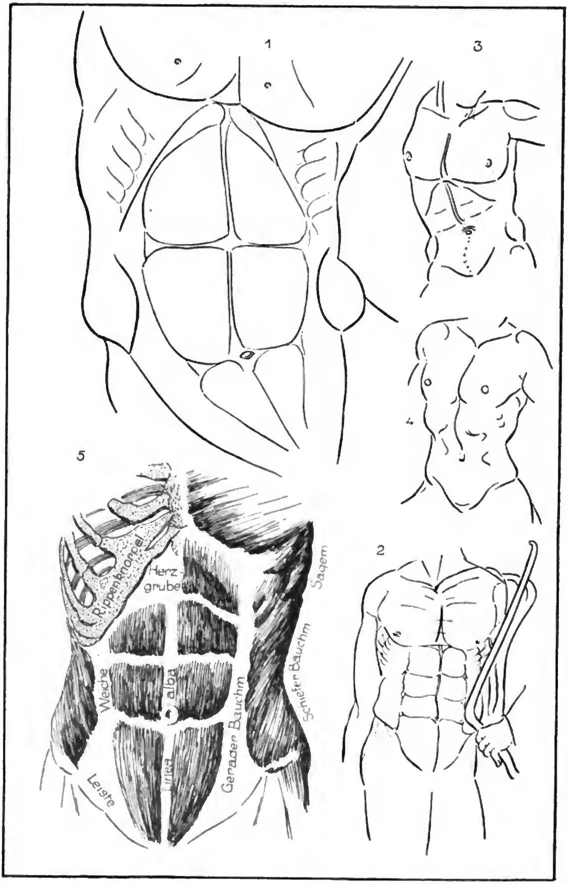
Figur 3 eine Armzeichnung des Euphronios. Noch die alte steife Handbewegung. Ein eigener kleiner Bogen bezeichnet den Knöchel der Hand und ein ebensolcher den Ellbogen. Letzterer sitzt in der Kontur, trotzdem er bei dieser Armdrehung rückwärts verschwinden müßte. In Figur 4, ebenfalls aus dem strengen Stil, ist der Ellbogen in drei charakteristischen Strichen richtig als Innenzeichnung gegeben. Figur 5, Euphronios. Der Ellbogen außen. Bemerkenswert die feinen Hautfältchen zwischen Daumen und Finger. Eine Gegenüberstellung in Figur 6 (aus dem Argonautenkrater). Die gespreizte Hand zeugt von dem Bestreben nach abwechslungsreicher Formgestaltung. Wie die Füße, so ist auch sie auf der Grundlinie des Bildes in Vertikalprojektion mit sichtbarer Innenfläche gegeben. Die durch eine kleine

Tafel 17


1
Acromion
Deltam.
Biceps
Triceps
Strecker
2
Acromion
Schlüsselb.
Schulterblatt
Deltam.
Biceps
Triceps
Wender
Beuger
Wender
Strecker
3
Speiche
Elle
Ellbogen
4
Ellbogenbeuge
Oberarm-Kn.
Speiche
Elle
5
6
7


1
2
3
4
5

Tafel 19


1
3
4
5
2
Rippenknorpel
Herz-
grube
Sagem
Schiefer Bauchm
Weiche
alba
Linea
Gerader Bauchm
Leiste

Hautfalte bezeichnete Ellbogenbeuge sitzt richtig zwischen den Konturen. Einen sonderbaren Eindruck macht in dem best gezeichneten aller Vasenbilder die Vorzeichnung des Biceps. Figur 7 aus dem schönen Stil. Raumfüllend.

Tafel 18

In ihren flüssigen Linienzügen zur Nachbildung besonders geeignete Armformen. Figur 1 von der Talosvase in Ruvo, alles übrige aus dem strengen Stil.

Tafel 19

Der Oberkörper. Den Brustkorb umschließt das feste Gefüge der Rippen, die unten beim einspringenden Winkel die Herzgrube umschließen. Das Brustbein scheidet ihn senkrecht in zwei gleiche Teile. Von ihm zieht sich in breiter Fläche der Brustmuskel schräg nach aufwärts der Schulter zu. Er ist so dünn, daß bei magerem Körper die Rippen in horizontalem Verlauf sich ausprägen. Den unteren Rippen liegt der für die Erscheinung der Brustseite so charakteristische Sägemuskel an. Der vom Becken getragene Bauch besteht nur aus Weichteilen. Vorn wird er überspannt durch den umfangreichsten Muskel des Körpers, durch den geraden Bauchmuskel, der durch vier Sehnenbänder feste Schnürung erhält. Ein Band, die linea alba, bildet die senkrechte Mitte, die andern überqueren den Bauch. Seitwärts liegt ihm der schiefe Bauchmuskel an, dessen unterer Teil, der Lendenmuskel, gleichsam den Sockel des Oberkörpers bildet. Zwischen dem geraden und schiefen Bauchmuskel und der Beckenlinie prägt sich in der Leiste eine dreieckige Fläche aus, die in vielen Bildern des strengen Stils mit großer Entschiedenheit zur Erscheinung kommt.

Das ganze Schema der Innenzeichnung des Oberkörpers gehört in seiner festen Gestaltung schon den ersten rotfigurigen Bildern an und geht ohne Zweifel auf die Wandmalerei zurück. Figur 1 (Euphronios) legt dies System klar. Ein Anatomieprofessor könnte die Formen nicht besser schematisieren. Auf der Brust finden sich freilich zwei sinnwidrige Striche, die, wenn sie den Verlauf der Muskelbündel andeuten wollen, gerade in entgegengesetzter Richtung laufen. Mißverstandener Abklatsch! Die Herzgrube oben, wie fast überall, durch einen kleinen Bogen abgeschlossen. Der Rückenmuskel angedeutet. Der Sägemuskel

in S-förmigen Bögen mit kleinen Zwischenstrichen. Die linea alba unter dem Nabel in nur einem Strich. Sehr vortretend der Lendenmuskel. Das Leistendreieck fehlt.

Eine Abbeugung von Brust und Bauch liegt dem strengen Stil fern. Die Oberkörper, die er bildet, verlaufen flach wie ein Brett. Allerdings läßt Euphronios in kühnem Unternehmen einmal eine Figur sich stark vorneigen, dabei erzielt er aber eine unvermittelte, abgebrochene Bewegung, wie die eines Kastendeckels aus dem Scharniere.

Figur 2. Vom Argonautenkrater. Dasselbe Schema in lebensvollerer Erscheinung. Während bei Euphronios noch jede Einzelform für sich selbst sprechen möchte, ordnet sich hier jeder Teil dem Ganzen organisch unter. Besonders lebensvoll die linke Kontur von Brust, Lende und Hüfte. Das Vortreten der Rippen unter dem Brustmuskel, der scharfe Sägemuskel und die starke Einschnürung des Bauches weisen auf ein kräftig entwickeltes, aber mageres und sehniges Modell zurück.

Auf die strenge, die Formen scharf umreißende Kunst des Polygnot folgt die Schule des plastischen Denkens der perikleischen Epoche. Der Körper beginnt sich zu wenden, zu drehen, zu biegen und zu beugen in wahrer, lebensprühender Gestaltung.

Figur 3. Von einem Bilde in Paris (Gigantenkampf) der nachperikleischen Zeit, in dem die Errungenschaften der vorangegangenen Epoche voll zum Ausdruck kommen. Durch die tiefe, schon etwas allzu starke Einziehung des Bauches gliedert sich der Oberkörper in drei scharf voneinander abgesetzte Flächen. Eine Zickzacklinie (im Durchschnitt) von der Hals- zur Herzgrube, zum Nabel, zum Bauchende. Allgemein bekannt aus der Laokoongruppe. Wenn die Malerei jemals der Bildhauerei etwas absah, so dürfte es dieses die Grenzen der Möglichkeit schon etwas überschreitende Bewegungsmotiv sein, das nur dem plastischen Empfinden des Bildhauers entspringen konnte.

Figur 4 (unteritalisch) bringt den Schluß der Entwicklung. Die wenigen, spielenden, aber durchaus charakteristischen Innenlinien weisen auf das Vorbild eines malerisch völlig durchgebildeten Körpers. Wer nur irgendwie einen Blick für das praktische Kunstschaffen besitzt, wird angesichts dieser Tafel zur vollen Überzeugung der Abhängigkeit der Vasenmalerei von der Wandmalerei gelangen. Solche Entwicklung ist in dem kleinen Maßstab der Vasenmalerei nicht möglich.

Tafel 20

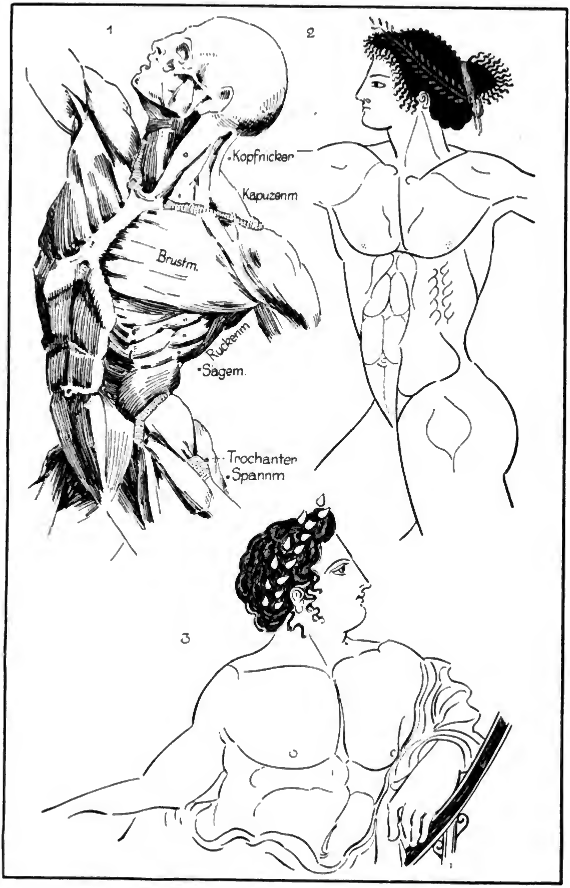
Die Drehung der Brust. Vor der schwierigsten Aufgabe stand die sich entwickelnde Malerei, im Falle Personen in einer Rückwärtsbewegung des Kopfes oder der Arme dargestellt werden sollten. Da die richtige Lösung der Aufgabe nur durch die volle, auf der direkten Nachahmung der Natur beruhende Beherrschung der Perspektive des Körpers ermöglicht ist, mußte sie, wo diese fehlte, eine gewaltsame werden. Die Beine beließ man im Profil und drehte die Brust zur vollen Vorderansicht. So konnte denn der Kopf sich rückwärts drehen und die Arme die volle Freiheit erlangen. Die ganze Unnatur der Bildung kam im Bauchmuskel zum Vorschein, der sich eine absonderliche Verzerrung gefallen lassen mußte. In einer Schraubenbewegung zieht er zur Herzgrube hinan, und diese Form, bei der die scharfe Wendung nur dann und wann etwas gemildert erscheint, behält er während der ganzen Zeit des strengen Stils bei. Wohl kam man mit der Drehung eines Beines in die Vorderansicht der Lösung näher, doch erreichte man sie niemals vollständig. Auch die größten Künstler bleiben weit vom Wirklichkeitsbilde entfernt. Das tut aber der Größe ihrer Kunst nicht den geringsten Eintrag.

In Figur 2 (München) ein Beispiel, in dem der Künstler sich möglichst bestrebt, der unvermittelten Bewegung Herr zu werden. Die rechte Brust verkürzt sich. Unter ihr blieb Platz für einen zweireihigen Sägemuskel. Auch der Rückenmuskel erscheint noch in ansehnlicher Breite. Auffallend die gute perspektivische Zeichnung des Nackens. Die Innenzeichnung auf dem Brustmuskel wenig glaubhaft, etwas mehr die des Deltamuskels. Stark hervorgehoben der Lendenmuskel mit dem Leistendreieck. Übergroß der Trochanter. Zum Vergleich in Figur 3 eine Darstellung von der Talosvase in Ruvo, in der sich phidiassche Kunst in hohem Maße widerspiegelt.

Tafel 21

Nicht geringe Schmerzen verursachte den Künstlern die Darstellung der Schulter bei bewegtem Oberkörper, namentlich wenn außer dem Deltamuskel noch ein Stück des Rückens zur Ansicht kam. In Figur 1 (schlafender Alkyoneus von Phintias) ist die Schulter wie ein Haut-

Tafel 20

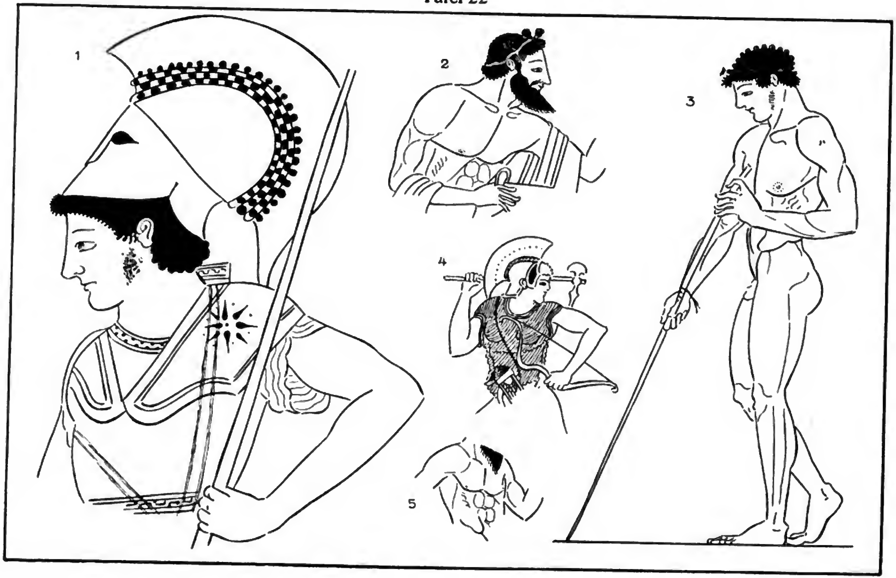


1
2
Kopfnicker
Kapuzenm
Brustm.
Ruckenm
Sagem.
Trochanter
Spannm
3

Tafel 21



Tafel 22



lappen umgelegt. Sie erdrückt vollständig die linke Brust, während die rechte hoch aufgeblasen erscheint. Der Schultergürtel noch unzusammenhängend. Auch Figur 2 (vom Argonautenkrater) zeigt die Lage von Schulter und Körper noch nicht in völliger Übereinstimmung. Die Brust müßte sich viel mehr nach rechts drehen. Wenig natürlich wirkt die Brustwarze in ihrem Sitz unter der linken Achsel. Die Stirn zieht sich in Falten zusammen. Der im Sprechen geöffnete Mund läßt die Zähne sehen. Das Motiv der Umklammerung des Unterschenkels durch die Hand zeugt von einer Kunst, die in der Darstellung der Menschengestalt sich zu den schwierigsten Aufgaben heranwagte. — Während in dieser Figur sich noch metallene Härte fühlbar macht, tritt uns in Figur 3 (Talosvase) ein völlig anderer Charakter entgegen. In leichtem Flusse umschreiben die Linien weich abgerundete Formen von höchster Harmonie in der Gesamtwirkung.

Tafel 22

Die Tafel enthält weitere Schrägansichten der Brust aus dem Bereiche des strengen Stils. In 1 (München) überrascht die Zeichnung der Schulterklappen des Panzers. Von der einen hat der Maler mit Übertreibung der perspektivischen Verkürzung nur den untern Teil gegeben, während er doch die Schulterkontur richtig hervortreten ließ. Ein Suchen nach Wahrheit, aber noch ohne Beobachtung der Natur! In Figur 2 und 5 gute Dreiviertelsansichten von Euthymides und Brygos. Wie all diese Wendungen der Profilzeichnung entsprungen sind, zeigt die ins Profil gesetzte linke Brustwarze. Figur 4 von einem Bilde des Duris, das er selbst „gemacht und gezeichnet" hat. Die feinen, anmutsvollen Figürchen der Vase stimmen schlecht zu den Mordwaffen in ihren Händen. Bedeutungsvoll ist die Zeichnung der Brüste, die nicht wie bisher bei dieser Haltung des Oberkörpers je nach rechts und links gewendet sind, sondern in ihren Konturen und auch in der Fältelung des sie deckenden Gewandes der Drehung des Körpers nach rechts folgen. In Figur 3 eine reizende Jünglingsgestalt von einem Vasenfuß in Berlin, mit ausgezeichneter Schrägansicht der Brust. In der Ellbogenbeuge des rechten Armes zwei Hautfältchen. Auf dem Deltamuskel zwei Strichelchen, die hier freilich ein Grübchen zwischen dem Muskelbündel vermuten lassen.

Tafel 23



Tafel 23

Das Kopfprofil. Wie in der Darstellung des Körpers alles Individuelle ausgeschlossen ist, so fehlt es auch dort, wo wir es am meisten suchen, in der Zeichnung des Kopfes. Eine Ausnahme bilden nur die Kriegergesichter auf dem Argonautenkrater und sonst noch wenige vereinzelte Darstellungen. Die Schuld an dieser Zurückhaltung liegt weniger an der das Konventionelle bevorzugenden Borste, als in dem Umstande, daß sich die Kunst zur Zeit der Blüte der Vasenmalerei von jeglichem Porträtieren fernhielt. Aber doch unterscheiden hierbei die Maler gewissenhaft zwischen den kultivierten Griechen und den Angehörigen anderer Völker. Bei allen Barbaren liegt nicht wie bei den Griechen Stirn und Nase in einer nahezu geraden Linie, sondern beide Gesichtsteile werden durch das Zurücknehmen der Nasenwurzel stark voneinander abgesetzt. Ägypter und Neger (Taf. 50) erhalten hochaufgeworfene Lippen und Stirnfalten, Riesen und sonstige Unholde buschige wilde Augenbrauen, wirres, ungekämmtes Haar. Ähnlich gestaltet ist auch das Haar der unsauberen Kentauren und der unflätigen Satyrn mit ihren Glotzaugen und den kurzen, dicken, aufwärtsstehenden Nasen. — Zur Ausarbeitung des Kopfes reichte die Borste allein nicht aus, es mußte für die Bildung der Haare der feine Pinsel zu Hilfe genommen werden. Anfangs beschränkte man sich dabei auf das gleichmäßige Anlegen des Kopf- und Barthaares mit schwarzem Firnis und versah, um Naturähnlichkeit zu erzielen, die Grenzen der Flächen mit Punkten oder kleinen Spiralen. Bald — teilweise schon im strengen Stil — wurden diese Löckchen nach innen an Stelle der schwarzen Firnisfläche fortgesetzt und so ausgebildet, daß das Haar das am meisten Naturalistische der ganzen Körperzeichnung ist. Die Wirkung wurde noch erhöht durch die Anwendung des hellen, sich ungleich absetzenden Firnisses, der zur Zeit des Brygos nicht selten in einem durch härteren Brand hervorgerufenen prachtvollen, rötlichen Schimmer erscheint. Ob darin Zufall oder Absicht liegt, läßt sich nicht feststellen. — Mit Ausnahme kleiner Verschiedenheiten in der Mundbildung tritt im Gesichtsprofile durch die ganze Malerei hindurch stets dieselbe Zerlegung in Einzelkonturen auf: Stirn, Rücken der Nase, Unterseite derselben, Lippen, Kinn bis zur Halslinie. Größte Schwierigkeit verursachte die Form des Auges, das infolge seiner Rundung

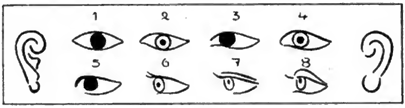


Fig. 11
Die zeichnerische Entwicklung von Aug und Ohr.

in allen Kopfhaltungen stets die feinsten perspektivischen, nur durch direkte Naturnachahmung erreichbaren Verkürzungen aufweist. Zuerst bildete man es in Form eines gleichmäßigen Schlitzes mit dem Augenstern in der Mitte. Es folgte, wie die Textfigur zeigt, der Wellenschlitz, der sich dann nach innen zu öffnete und zuweilen auch wiederum durch ein kleines Strichelchen geschlossen wurde. Die weitere Öffnung und das Vorsetzen des Augensternes führten dann gegen das Ende des strengen Stils zum richtigen Profile. Erst in polygnotischer Zeit gesellte sich dem Ganzen der Oberlidstrich. — Der Augenstern wird durch alle Zeiten hindurch entweder ganz schwarz gegeben, oder in Iris und Pupille geschieden. Die perspektivische Erscheinung der ersteren kam bei der Kleinheit der Zeichnungen selten in Betracht, erst in den skizzenhaften Darstellungen der nachpolygnotischen Zeiten wird sie höchst charakteristisch nur durch ein etwas einwärts gebogenes Strichelchen bezeichnet (Tafel 38). — Der am sorglosesten behandelte Teil des Kopfes war das Ohr. Die ersten Maler faßten seine Formen in das Schema, wie es links der Textfigur zu sehen ist, zusammen. In der Folgezeit erscheint es nur mehr in ein paar Strichen, denen die Form rechts zugrundeliegt.

Figur 1. Die typische Profilzeichnung des strengen Stils. Das Auge im Wellenschlitz. Der Augenstern in der Mitte. Auf der Backe das beliebte kleine Bärtchen in hellem Firnis. Die Punkte der Haargrenzen, mit dickem Firnis hoch aufgetragen, sollen Löckchen bezeichnen.

Figur 2. Der Kopf des Riesen Antaios von einem Kraterbild des Euphronios mit der Erwürgung des Riesen durch Herakles. Dieser Kopf steht inmitten der starren, leblosen Kunst der ersten Zeit des strengen Stils einzig da. Auch erhebt er sich in seiner lebhaften Erscheinung himmelhoch über die übrigen Teile des Kraterbildes selbst. Das Barbarische ist ausgedrückt durch das scharfe Absetzen von Stirn und Nase, durch den erhöhten Nasenrücken, durch die wilden, bis zur Nasen-

wurzel reichenden Augenbrauen und durch das struppige Kopf- und Barthaar, bei dessen Darstellung nicht etwa, wie bei unsern altdeutschen Meistern, jedes Härchen mit Sorgfalt eingezeichnet, sondern durch rasche Striche mit wenig gesättigtem Borstenpinsel summarisch verfahren wurde. Im stöhnenden Mund zeigen sich die Zähne. Der Augapfel ist, wie bei allen sterbenden Personen, aufwärts gedreht.

Figur 3 der prachtvolle Kopf einer schwärmenden Mänade. Beste Zeit des strengen Stils. Die Lippen in heller Firniskontur. Figur 4–6 gehören der Mitte, 8, 9 der Neige des 5. Jahrhunderts an. Figur 7 (Fragment) eine den Köpfen des Argonautenkraters gleichwertige individuelle Darstellung. Ebenso originell der Kopf eines alten Weibes in Figur 10, von einer Vase in Schwerin aus derselben Zeit. Falten auf dem lappigen Halse und im Gesicht. Die beiden sonderbaren Falten auf der Nase finden sich auch im Gesichte des Herakles auf dem Argonautenkrater und noch, aus viel früherer Zeit, auf einem Busirisbild des Chelis.

Tafel 24

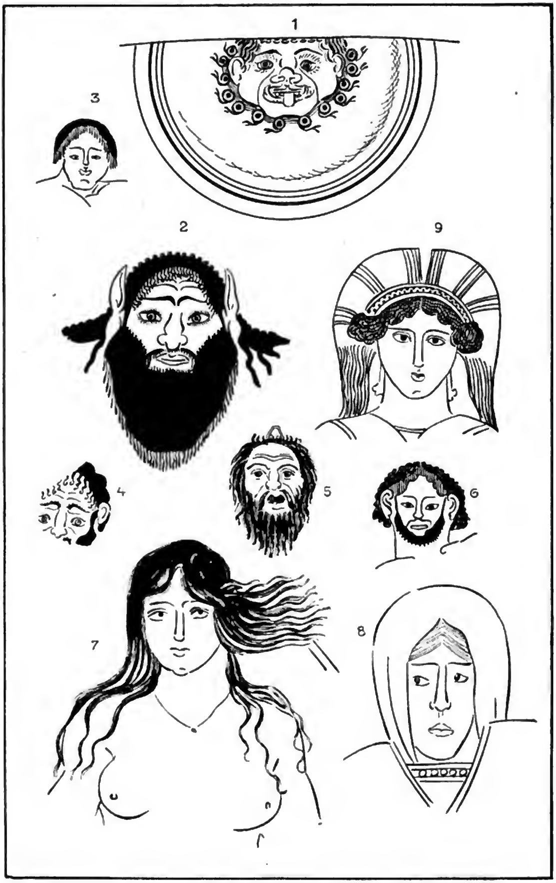
Die Dreiviertelsansicht des Kopfes. Bei dem zähen Festhalten des strengen Stils am reinen, ungebrochenen Profil ist eine Wendung des Kopfes in die Dreiviertelsansicht in der ersten Hälfte des 5. Jahrhunderts ungemein selten. Bezeichnenderweise findet das Wagestück der Drehung nicht bei einem Menschen, sondern einem Halbmenschen, einem wilden Kentauren, statt. Siehe Figur 1. Das Bild, dem die Darstellung entnommen ist, findet sich auf einem Gefäß in Rom. Auffallend gut sitzt das linke, vom Nasenrücken etwas überschnittene Auge. Scharf treten Schläfen- und Backenknochen hervor. Stirnfalten. Klumpige Nase. Scharfe Zähne. Die Haare in der Achselhöhlung, wie alle übrigen, mit ausgestrichenem Pinsel ausgeführt. Das Fell in hellem, ungleich abgesetztem Firnis. Weniger gut ist die viel spätere Zeichnung des Kopfes in Figur 2. Dieser bietet nicht allein durch seine Drehung Interesse, sondern viel mehr noch dadurch, daß er einer Figur angehört, in der eine geschichtlich beglaubigte Persönlichkeit, Sappho, zur Darstellung kam[1]). Freilich ohne Porträt-

[1]) Sie steht auf dem Vasenbild dem Alkaios gegenüber, dessen Liebesantrag sie schroff abweist. Es ist dies die einzige Darstellung geschichtlicher Persönlichkeiten, die uns aus der attischen Malerei erhalten ist.

Tafel 24



Tafel 25



ähnlichkeit. Die Dichterin lebte 100 Jahre, bevor das Bild entstanden ist. Am besten sind die linke Gesichtskontur, die Schläfe, das im Profil sitzende Auge, die Backenknochen und das Kinn ausgefallen. Alles übrige noch recht ungeschickt. Das linke Auge in Vorderansicht noch ohne Oberlidstrich. Die Nasenlinie geht ohne Beachtung der Perspektive mitten zwischen den Augen hindurch. Am unglücklichsten der Mund, doch bemerkenswert die Furche der Oberlippe. Der kleine, das Kinn bedeutsam hervorhebende Bogen kann nur den malerischen Intentionen eines Vorbildes entsprungen sein. — Von der perikleischen Zeit ab wird die Dreiviertelansicht des Kopfes häufiger, ja in manchen Bildern steht sie in ihrer Verwendung gegen die Profilzeichnung nicht zurück. — Der graziöse Mädchenkopf, Figur 3, aus der Mitte des 5. Jahrhunderts. Gegenüber dem steifen Nacken der Sappho eine anmutige Neigung aus den Halswirbeln heraus. Großzügig der Kopf von der Talosvase, Figur 4. Ebenso der von einer unteritalischen Vase in Paris, Figur 5. Letzterer, ein Odysseuskopf, anziehend durch seine skizzenhaft-malerische Behandlung und den wohlgelungenen Ausdruck des Alters. In Figur 6 endlich ein Zeuskopf aus einem Kertscher Bilde. Gut in der Zeichnung, aber süßlich im Ausdruck. Die Haare mit der Borste ausgeführt. Die Hervorhebung des Nasenrückens durch drei Strichelchen kann nur auf malerische Modellierung zurückgehen. —

Tafel 25

Die Vorderansicht des Kopfes. Ihre Wiedergabe war den Vasenmalern am wenigsten gelegen. Sie tritt zwar schon in frühen Zeiten, im schwarzfigurigen Stile auf, beschränkt sich aber durch die ganze rotfigurige Malerei hindurch auf ein paar Dutzend Beispiele. Befriedigend ist übrigens nicht eine einzige Zeichnung. Überall stand die Perspektive der kleinen Gesichtsteile im Wege, die nur durch ein von den Vasenmalern nicht geübtes, intensives Naturstudium hätte beherrscht werden können. So erklärt es sich auch, daß in der unternehmungslustigen Zeit des strengen Stils die Vollansicht beinahe häufiger ist als in der späteren Kunst.

Seinem Wesen entsprechend, mußte das Medusenhaupt immer in Vorderansicht erscheinen. Es ist demnach die älteste Zeichnung dieser Art. Gemildert werden die Formen dieser Fratze dann in den Satyr-

gesichtern, und diese mögen einen, wenn auch geringen Einfluß auf die Bildung der Vollansicht im allgemeinen ausgeübt haben.

Figur 1. Der Schild des Achilleus mit dem Medusenhaupt. (Strenger Stil, Wien.) Wie es ein vorsichtiger Schüler im Zeichenunterricht macht, so hat der Maler den Rand des Schildes durch Schraffur zu runden gesucht. Das wirft ein Licht auf die Manier der Schattenwiedergabe in der Wandmalerei. Auf der Vase jedoch zeigt sich die glänzende Schraffur vollständig wirkungslos. Die Firnislasur war eben kein Mittel zur Modellierung. Figur 2. Satyrgesicht von Phintias. Der Unterschied gegen die Medusenköpfe liegt nur im geschlossenen Munde. Figur 3. Ein erstes menschliches Antlitz in Vorderansicht, von einer frühen Schale in München. Figur 6. Von Andokides. Die Ohren naiv ins Frontale gedreht. Figur 4. Von Euphronios. Das Gesicht des Raufboldes Kerkyon, der von Theseus bezwungen wird. Figur 8 und 9 aus der polygnotischen Epoche. In ersterer Figur endlich die Nasenflügel. Naiv der Helmbusch in Figur 9. Damit er sichtbar wird, setzte ihn der Maler ins Profil, doch bei dem üblen einseitigen Aussehen zeichnete er schlankweg einen zweiten symmetrisch dazu. Der Helmkopf fehlt gänzlich. Die Zeichnung gehört einem interessanten, aber ungemein schlampig ausgeführten Bilde in Newyork an. In Figur 7 eine flüchtige, aber sehr lebensvolle Bildung aus der Mitte des 5. Jahrhunderts (in München). Figur 5 eine Theatermaske aus einem unteritalischen Bilde in Neapel.

Tafel 26

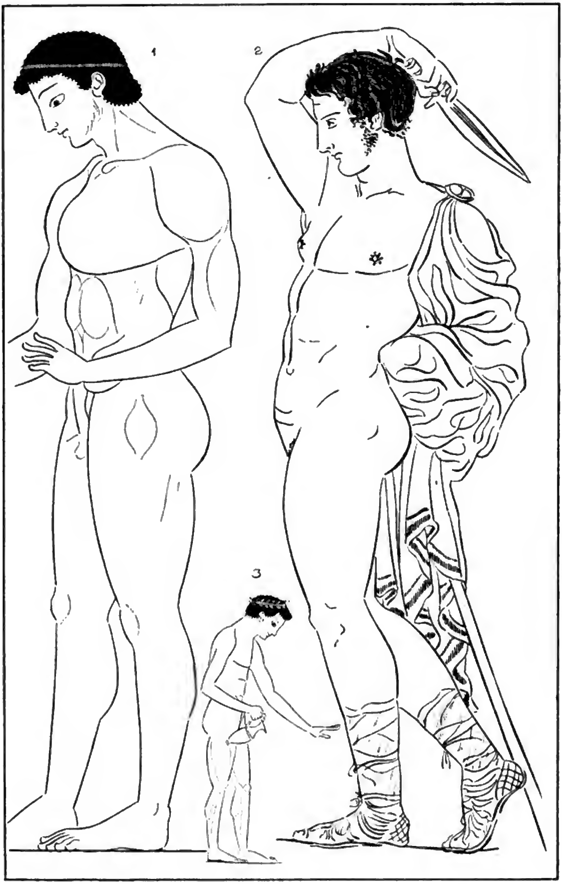


Fig. 12
Abbeugung des Körpers beim Stehen auf einem Beine. Alle Muskeln in Anstrengung.



8. Das Stehen (Tafel 26—34)

Tafel 26

Die Standfläche unseres Körpers ist auf das geringste Maß zugeschnitten. Sie ist so gering, daß das Gleichgewicht leicht verloren wird, wenn wir bei zusammengestellten Füßen den Oberkörper stark bewegen. Um festen Stand zu erhalten, müssen wir daher den Umfang unserer Standfläche durch Auseinanderstellen der Füße vergrößern. Aber auch so würde sich bei allen Bewegungen bald ein ermüdendes Anspannen der Muskeln geltend machen, wenn nicht in der enormen Beweglichkeit des Skeletts ein weiteres Mittel vorläge, die Gleichgewichtslage zu erhalten. Ja, es ergibt sich diese von selbst ohne unser bewußtes Mitwirken. Heben wir z. B. einen Fuß, so vollzieht die Hüfte der andern Seite eine Auswärtsbewegung. Strecken wir einen Arm nach einer Seite hin aus, so neigt sich die ihm gegenüberliegende Schulter, und dies um so mehr, je mehr der Arm gehoben wird. Das Gehen verursacht ein Pendeln der Arme. Beugt sich der Oberkörper rückwärts, so vollziehen die Knie eine Vorwärtsbewegung, kurz, jeder Bewegung eines Körpergliedes folgt zur Erhaltung der Gleichgewichtslage sofort die entsprechende Gegenbewegung eines anderen Gliedes, so daß der menschliche Körper nicht allein in seinen Formen das vollkommenste, sondern im Spiel seiner Glieder auch das abwechslungsreichste Bild der Natur bietet. Dieses leichte, sich von selbst ergebende Spiel nennen wir Rhythmus der Bewegung. Unser Auge nimmt an ihm solchen Anteil, daß selbst seine geringste Unterbindung ihm unerträglich erscheint. So erklärt es sich auch, daß der Sprachausdruck in der Bezeichnung unnatürlicher, unfreier Bewegungen so reich ist. Man denke nur an Ausdrücke wie ungelenk, eckig, abge-

Tafel 27



hackt, hölzern, steif wie ein Besenstiel, plump wie ein Nilpferd, usf. Ein trauriger Künstler, auf dessen Erzeugnisse man sie mit Recht anwenden kann!

Hundert Jahre mußte sich die griechische Kunst abmühen, bis sie der rhythmischen Bewegung vollständig Herr wurde. Von Kimon von Kleonai, dem „Erfinder" der Schrägbilder, führt der Weg über Polygnot zu Phidias[1]). Sehr hinderlich für die Entwicklung war die ungebrochene Profilzeichnung der alten Kunst, die erst schrittweise überwunden werden mußte, um die Grundlage aller Rhythmik, das elastische Stehen, erreichen zu können. Wohl drehte man bei frontaler Brust schon im strengen Stil ein Bein in die natürliche Vorderansicht, die Hüften verharrten jedoch in Starrheit, und die Fußsohlen, am Boden haftend, konnten von ihrem rechtwinkligen Zusammenstehen nicht abkommen. In all diesen Darstellungen machte sich wohl ein großartiger tektonischer Aufbau geltend, die Eleganz der Körpererscheinung konnte aber erst eintreten, als man lernte das Hauptgewicht des Körpers deutlich und klar sichtbar auf ein Bein zu verlegen, wobei die strenge Bewegungslinie beim geraden Stehen durch die ausbiegende Hüfte einen flüssigen Zug erhielt. — Figur 3. Ein Figürchen von Chelis, bei dem trotz aller niedlichen Zeichnung das Profil der Brust in grellem Widerspruch mit dem vorgestreckten Arm steht. In Figur 1 eine typische Profilzeichnung, ebenfalls der älteren Zeit angehörig. Ungeschlacht und hölzern; es drängt sich die Empfindung auf, als könne dieser Jüngling nur schwer die Füße vom Boden lösen. Aber doch schon ein Anzeichen freierer Gestaltung: der Oberkörper folgt bis zur Brust dem vorgesetzten rechten Beine. Eine eigentümliche Verzeichnung liegt in dem total mißverstandenen Leistendreieck. Figur 2 von einem frühunteritalischen Kraterbild, dem auch der Odysseuskopf, Tafel 24, angehört. Hier voller Rhythmus der Bewegung, kein schweres Lasten auf dem Boden, kein eckiger Bruch der Glieder. Das Körpergewicht ruht auf einem Beine, das andere steht zurück auf der Fußspitze. Diesem Bein muß nun der Oberkörper in einer Rechtsbewegung folgen. Da aber der rechte Arm sich erhebt und infolgedessen die rechte Schulter vordrängt, setzt sich die anfängliche Drehung des Oberkörpers in die entgegengesetzte um, und das bewirkt eine elastische Spannung des Körpers, einen wohltuen-

[1]) Das Geheimnis der Größe der griechischen Plastiker liegt in ihrem unvergleichlichen Sinn für Rhythmik.

den Kontrast der Bewegung. Der über den Arm geschlagene Mantel hebt die Schönheit der Figur hervor und gibt den Umrissen eine trefflich gelungene Abrundung. Auch in der Kontrastwirkung seiner Falten mit den Körperlinien liegt ein künstlerisches Meisterstück.

Tafel 27

Eine Jünglingsgestalt des Andokides in reichem Gewande, das in gezierter Weise nach Sitte der Frauentracht auch über den Kopf geschlagen ist. Aus der Stellung der Beine möchte man schließen, daß der Jüngling im Gehen begriffen ist. Dem ist aber nicht so. Mit frauenhaft fein gedrehten Locken, eine Rose in der Hand, steht er, auf einen Stock gestützt, in Gesellschaft eines ähnlich geputzten Genossen vor einem Musikanten, dessen Spiel beide zuhören. Wenn Andokides sonst kein so harmloser Maler gewesen wäre, könnte man das Ganze für eine Satire auf die Stutzer Athens halten.

Das Motiv des Stützens war in der griechischen Kunst von jeher beliebt. In unserer Figur ist die durch den übergelegten Mantel erleichterte Schräigansicht bemerkenswert. Die rechte Schulter ist etwas übertrieben hochgestellt. Der Fußknöchel des als Standbein gedachten linken Beines müßte senkrecht unter der Halsgrube liegen. Das rückwärtige Bein dachte sich der Künstler als Spielbein seitwärts gestellt. Der Mantel klebt fest an den Körperprofilen. Unmotiviert ist der schräge, vom Körper sich lösende Zipfel. Zwischen den Fußknöcheln der rückwärtige Mantelsaum.

Tafel 28

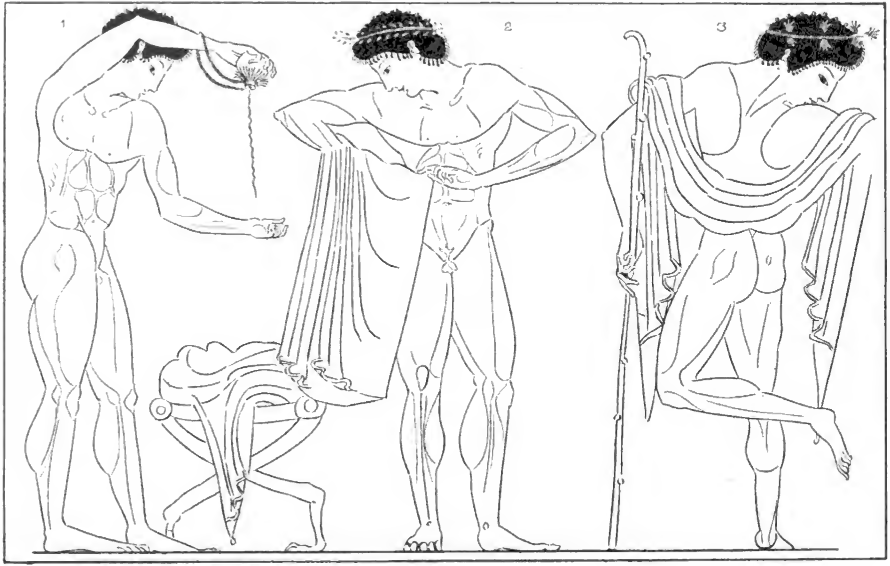
Drei überaus merkwürdige Stellungen aus einem frühzeitigen Bilde, einer Badeszene, von einem Gefäß in Berlin. Ein Jüngling ist mit dem Salben des Körpers beschäftigt, ein anderer legt den Mantel um, ein dritter läßt sich vor dem Weggehen von einem hinter ihm sitzenden Knaben (in der Zeichnung weggelassen) die Fußsohlen reinigen. Überall ein Suchen nach neuem Ausdruck, nach neuen Bewegungsmotiven. In der linken Gestalt ist die Brust krampfhaft ins Frontale gedreht, um der Bewegung des rechten Armes Herr zu werden. Die beiden Körperteile stehen unter der Achsel in starkem Konflikt miteinander. Schön gezeichnetes Kännchen. Bei allen drei Figuren verkrüppelte Ohren aber vorzügliche Hände.

Figur 2. Wohl die erste Frontalstellung mit ausgesprochenem Stand- und Spielbein. Der Verlauf des Sartorius kommt im linken Bein in einer langgezogenen Linie zum Ausdruck, während er bei dem rechten ignoriert ist. Was an der Figur am meisten auffällt und sie in der Frühzeit des rotfigurigen Stils einzig dastehen läßt, das ist der Versuch, den Oberkörper vorzubeugen. Bis zur Herzgrube steht der Körper kerzengerade aufrecht, und nun kommt Brust und Nacken allein zur Vorneigung. Dies spricht sich deutlich aus in dem nach der Höhe stark verkürzten und übermäßig in die Breite gezogenen Brustmuskel. Die Schultern aber zeigen sich bei fast senkrecht stehenden Schlüsselbeinen in Oberansicht. Die letzteren stehen weit auseinander, während die Brustwarzen sich zu nahe liegen. Die Gesichtszüge mühsam, teils mit Borste, teils mit Pinsel hergestellt. Besonderes Interesse erregt die Zeichnung der Zehen, die nicht, wie es späterhin überall geschieht, in Kreisformen zusammengefaßt, sondern — viel natürlicher — in zwei sich entgegenstehenden Bögen gegeben sind.

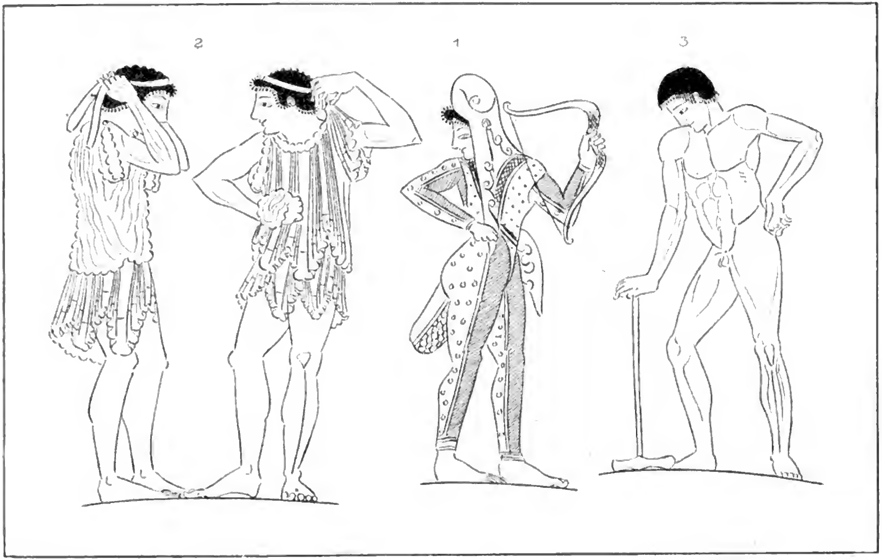
Das kühnste Unternehmen tritt in Figur 3 auf. Eine Gestalt, auf einem Beine stehend, über die Schulter zu den Füßen schauend! Wahrlich ein Bewegungsproblem, wie es nur die höchste Kunst lösen konnte. Kraftvoll steht das rechte Bein auf dem Boden. Der linke Arm stützt sich auf den Stock, der rechte auf den Kopf des hinten knienden Jungen. Die Schulter dieser Seite ist stark herabgenommen, um dem Profil des Gesichts Platz zu machen. Vorzüglich der Mittelkörper, während die Zeichnung von Rücken und Hals den Maler vor eine für ihn schwer lösbare Aufgabe stellte. Auf dem Gesäßmuskel ein an unrechter Stelle angebrachtes Grübchen. Der Wulst des Wadenmuskels durch einen Bogen abgegrenzt. Schlecht die Ferse mit der Achillessehne. Der rechte Fuß, wohl hier zum ersten Male, gegen die Bildfläche gedreht.

Bei der Kühnheit ihrer Stellung spielen die drei Figuren eine bedeutende Rolle in der Darstellung der menschlichen Gestalt. Daß sie nichts anderes sind als Nachahmungen der Wandmalerei, zeigt ihre flüchtige Ausführung; denn ein Künstler, der derartiges erfunden hätte, wäre dabei viel sorgfältiger verfahren. Besonders liegt in der Muskelzeichnung ein stereotyper Abklatsch vor. Alle die Fehler und Sorglosigkeiten, die sich hier in der Darstellung der Schlüsselbeine zeigen, dort in der des Rückens, der Linien auf der Brust, des Trochanters oder der Schenkelmuskel, reden eine verständliche Sprache.

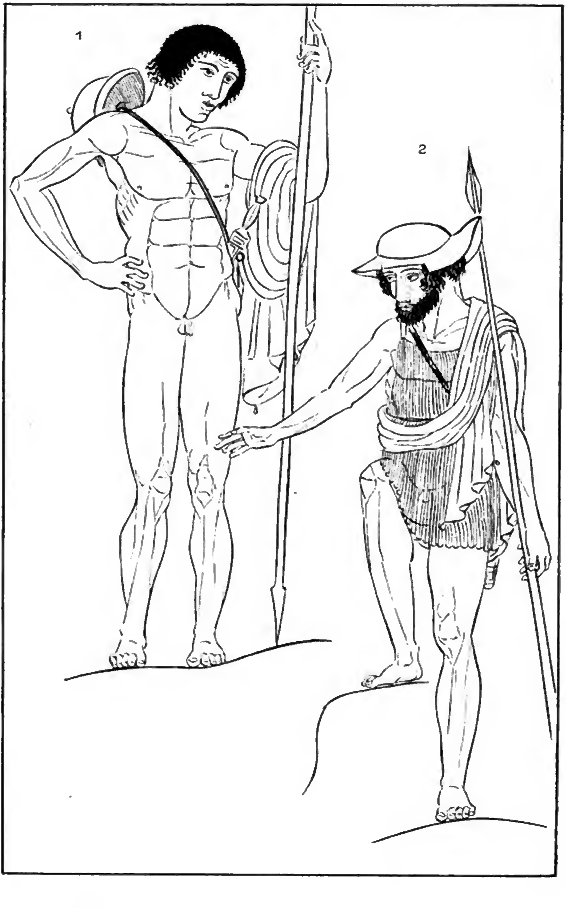
Tafel 28



Tafel 29



Tafel 30



Tafel 29

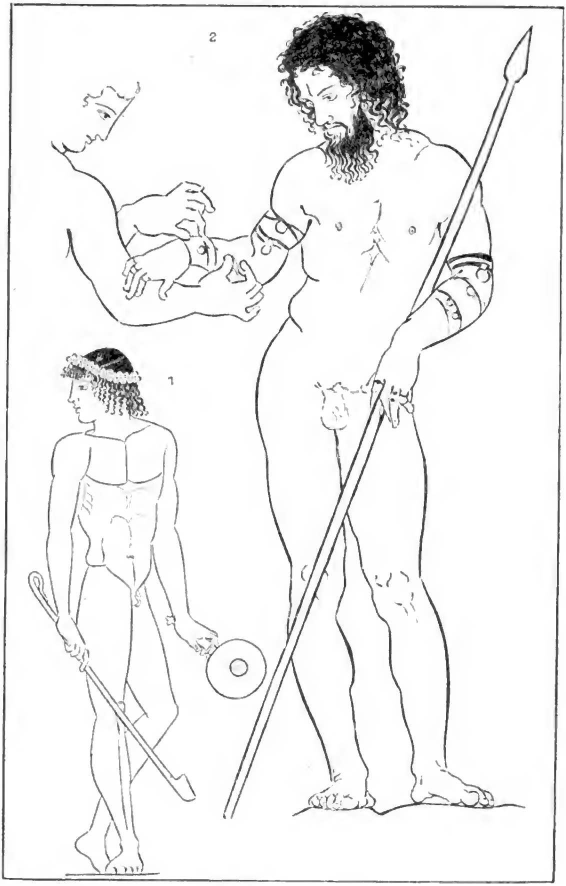
Figur 1. Ein Bogenschütze in skythischer Tracht, von einer Londoner Schale. Das ursprüngliche Schema des Stehens bei zurückgedrehtem Kopfe. Ungebrochene Silhouette, alle Körperglieder parallel zur Bildtafel.

Figur 2 und 3 von Schalen des Duris. Stand- und Spielbein überall zum Ausdruck gebracht, nirgend lösen sich jedoch die Sohlen vom Boden. Die beiden Figuren links tragen den kurzen Chiton, dessen bauschige Teile beim ersten Jüngling eine natürlichere Faltenbildung aufweisen als die lose herabhängenden. Eine besondere Leistung liegt in dem auf den Hammer sich stützenden Arbeiter vor. Namentlich die Schrägstellung des Körpers mit der zusammengepreßten rechten Schulter zeigt intensive Naturbeobachtung. Ein Streben nach abwechselnder Gestaltung liegt in der auf den Rücken sich stützenden Hand.

Tafel 30

Zwei Figuren von dem unter allen Vasen an kunstgeschichtlicher Bedeutung obenan stehenden Argonautenkrater. Er ist ein Dokument für die Kunst Polygnots, von dem Plinius berichtet, „daß er zuerst einen großen Fortschritt durchführte, indem er den Mund öffnen, die Zähne zeigen ließ, das Antlitz von seiner alten Starrheit befreite". Ein anderer Schriftsteller rühmt die strenge Sorgfalt und Feinheit der Zeichnung im Umriß, im Ausdruck und in der Gewandung. Aristoteles aber bezeichnet die Gestalten des Polygnot als über der Wirklichkeit stehend. Er nennt ihn den Maler des Ethos, des Charakters im großen Stil. Diese Äußerungen der Schriftsteller finden in unsern Tafelfiguren ihre volle Bestätigung. Was die Borste in der Nachahmung polygnotischer Kunst erreichen konnte, ist hier geschehen. An Stelle des alten Schemas tritt nicht allein in den Köpfen, sondern auch in der ganzen Körperzeichnung eine lebhafte, freie und individuelle Auffassung hervor. — Die Figuren stehen nicht mehr gemeinsam auf einer horizontalen Bodenlinie, sondern auf welligen Geländelinien und verteilen sich unter- und übereinander im ganzen Raume des Bildes. Es liegt also hier der erste Versuch in der Geschichte der Kunst vor, einen Raum nach der Tiefe zu gliedern. Der richtige Eindruck konnte freilich mangels der notwendigen Ver-

Tafel 31



kleinerung der oberen Figuren, die man sich also als hinten stehend zu denken hat, nicht erzielt werden. Die Erreichung der richtigen Perspektive blieb der ganzen griechischen Malerei fremd, und wenn, wie das irgendwo geschehen ist, die Frage aufgeworfen wird, ob wohl Polygnot Häuser in Perspektive hätte setzen können, so ist dies eine ebenso müßige Frage, als die, ob er fähig gewesen wäre, einen gotischen Dom zu bauen.

In den ungezwungenen Stellungen unserer Figuren ist jede Schablone abgestreift. Bei natürlicher Bewegung der Glieder haben auch die Muskeln in lebensvoller Bildung ihren früheren, mehr ornamentalen als organischen Aufbau verloren. Das Merkwürdigste aber liegt in der Zeichnung der Köpfe. Zum ersten Male lösen sie sich in leichter Vorwärtsneigung aus der Bildfläche. Zum ersten Male zeigt sich Individualität und damit auch ein klares Hervortreten der Altersunterschiede bei den Personen. Der junge Krieger mit Falten auf der Stirn hat den Mund zum Sprechen geöffnet. Das Zähnezeigen, auf das Plinius hinweist, kommt zwar schon im Beginn des 5. Jahrhunderts vor, doch scheint es erst von Polygnot ausdrucksvoller gestaltet worden zu sein. Auf der Brust zeigen sich die Rippen in richtigen horizontalen, flachen Bögen. — Eines der bestgezeichneten Gesichter der ganzen Malerei ist das des melancholisch dareinschauenden alten Kriegers. Das Hervorheben der Nasenwurzel durch zwei Strichelchen kann nur auf eine Schattenmalerei zurückgehen. Zwischen Nase und Backen zwei schon erwähnte Falten. Recht naturalistisch die Haare. Gut die Innenfläche der Hand. Bei der erstmaligen starken Verkürzung des einen Oberschenkels ist der Unterschenkel zu sehr nach rechts gedreht. Die Gebundenheit in der Gewandung noch nicht völlig abgestreift. Der Chiton über der rechten Schulter zeigt Träger.

Tafel 31

Figur 1. Der Mundschenk des Herakles mit Seiher und Schöpfer, von einer Wiener Vase des strengen Stils. Eine schlanke, reizvolle Knabenfigur. Das leichte Stehen mit zurückgesetztem Beine läßt sich häufig, allerdings nur auf kurze Zeit, bei Kindern in Bewegungsspielen wahrnehmen. Während hier in der Figur die Bewegungslinie noch eine starre Senkrechte bildet, vollzieht sie sich in Figur 2 (unteritalisch) von der Halsgrube zu den Fußknöcheln in einer weichen, geschmeidigen Kurve, deren Schwung die Grenzen der Natur schon um weniges überschritten



hat, denn allzu stark drängt die rechte Hüfte nach auswärts. In diesem Übermaß liegt etwas der Vasenmalerei durchaus Fremdes, das noch verstärkt wird durch die schwellenden Körperformen und die leichte, flüssige Führung der Konturen. Die Figur ist eben, wie leicht ersichtlich, nicht ein Werk der steifen Borste, sondern des freieren Pinsels, und wir können angesichts dieser Arbeit die Erfindung jenes Instrumentes nur bedauern. Gar zu gern würden wir seine sauberen, feinen und gleichmäßigen Striche den dickeren und ungleichmäßigen des Pinsels zum Opfer bringen. Hätten uns diese doch der Wandmalerei um ein gutes Stück näher gebracht.

Der Held ist an Fingern und Armen mit Ringen und Spangen geschmückt. Graziös wirkt das Spiel der drei Hände. Die Fußsohlen stehen auch noch in dieser späten Zeit senkrecht zur Bildfläche. Die Innenzeichnung, wie bei den meisten Bildern, nicht mehr intakt.

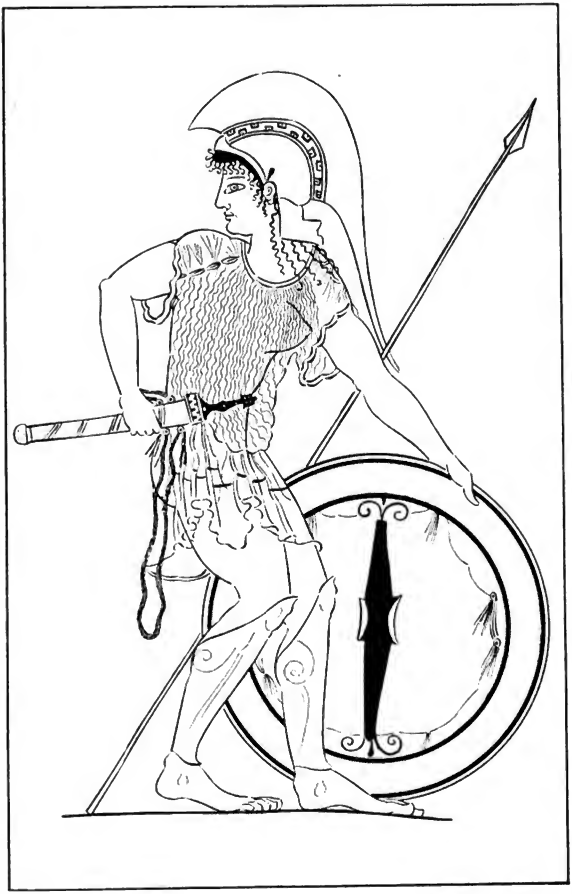
Tafel 32

Eine Glanzleistung der phidiasschen Kunst waren jene Gewandfiguren, bei denen das Standbein in losen, senkrecht herabfallenden Falten verborgen war, während das zur Seite gestellte Spielbein vom Gewande eng umschlossen wurde. Diese Bildung ist durchaus keine natürliche, denn ein derartiges Anliegen der Kleidung, wie es hier vorliegt, ist nur bei rascher Bewegung, nie aber beim ruhigen Stehen möglich. Die Anregung dazu erhielt die Bildhauerkunst jedenfalls durch die Malerei, die schon von allem Anfang an bestrebt war, die Beinkontur unter den Gewandfalten sichtbar zu machen. Ein derartiges Beispiel bringt unsere Figur von einer Münchener Amphora strengen Stils. Spannfalten umschließen das Standbein, während das Spielbein unter der Menge senkrechter Falten verschwindet. So frei die Falten des Mantels gebildet sind, so streng schematisch fällt der Zipfel über den Arm. Nicht schlecht löst sich der untere Saum von der Kontur des Unterschenkels. — Die Figur stellt einen Richter im Kampfspiele dar.

Tafel 33

Von einer Münchener Vase der Frühzeit des strengen Stils. Eine Amazone, die infolge eines plötzlichen Posaunenstoßes einer hinter ihr

Tafel 33



stehenden Gefährtin in die Knie sinkt und erschrocken nach rückwärts blickt. Prachtvoll abgerundete Zeichnung, in der die leise zitternde Hauptbewegungslinie als Musterleistung hervortritt. Sehr schön die leicht erhobene Ferse des rechten Fußes. Die Falten des Chitons rieseln leicht herab; noch sind sie im untern Teil nicht völlig dem starren Schema verfallen, in dem bald nach der Entstehung des Bildes auch die besten Künstler auf lange Zeit befangen bleiben. Die linke Brust ist ins Profil gedreht, für die rechte mangelt der Kunst der frühen Zeit in dieser Körperstellung noch der Ausdruck. Zum schönen tektonischen Aufbau ist die runde Form des Schildes vorzüglich verwendet.



Fig. 13

Großartige Zeichnung eines sterbenden Kentauren. München. Strenger Stil. Gewaltiger, wilder Kopf mit struppigem Barte und ungeschorenem Haare. Überraschend die ausgezeichnete Perspektive der Hinterbeine. Die Kentauren sind mythologische Fabelwesen, Dämonen in Berg und Wald. „Ein wildes, ungestümes und übermütiges Geschlecht, das der Jagd obliegt und sonst seiner Genußsucht frönt."

Tafel 34

Eine Figur, in der die Kunst des goldenen perikleischen Zeitalters voll zum Ausdruck kommt. — Seelische Empfindung, edler Sinn in einem monumental einfachen Stile. — Es ist eine Nike, einen dem Opfer geweihten Ochsen tränkend. Sie steht in schräger Dreiviertelansicht und

Tafel 34



beugt den Oberkörper nach vorne. Den linken Fuß setzt sie nur mit den Zehen auf, um mit dem Oberschenkel den Arm zu stützen, dem die schwere Last der Hydria aufliegt. Das linke Knie ist abgebeugt, die linke Achsel tief gesenkt. Eine leichte freie Zeichnung in harmonischem Zusammenklang aller Teile! Die sechs großen, allzu gleichmäßig gezeichneten Faltenaugen auf dem untern Teil des Gewandes weisen auf die Wandmalerei zurück, die in dieser Zeit die Gewandung naturalistisch durchführte.

Während die Hydria mit größtem Verständnis in Perspektive gesetzt ist, erscheint die Schale in geometrischer Ansicht. Es hängt dies mit dem Prinzip der horizontal durchlaufenden Fußlinie zusammen, die durch die ganze Malerei, auch bei Bildern mit gewollter Tiefengliederung, für die vorderen Figuren beibehalten wurde. Gegenstände, die dieser Fußlinie aufstehen, können natürlich nur in geometrischer Projektion gegeben werden.

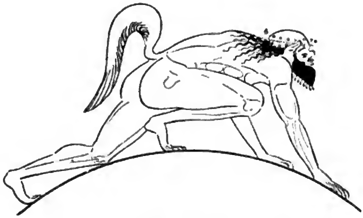


Fig. 14

Schleichender Satyr. Strenger Stil. „Die Satyrn hausten in Wald und Gebirg als tolle, neckische Kobolde, die mit Dionysos schwärmten und zechten, den Nymphen und Mänaden nachstellten, die Menschen mutwillig schreckten, ewig in bocksartigen Sprüngen tanzten und dazu musizierten. Hierzu paßte ihre an die Ziegennatur durch Schwänzchen, spitze Ohren, stumpfe Nasen und struppiges Haar erinnernde Gestalt. Die Söhne der Wildnis waren in Athen stehende Figuren der Bühne im heiteren dionysischen Satyrspiel, wo sie sich dann in Häßlichkeit, Zotenreißerei, Trunkliebe, Feigheit und Niederträchtigkeit unübertrefflich zeigten." (Göll.)

Tafel 35



9. Das Gehen (Tafel 35—38)

Tafel 35

Als die Momentphotographie erfunden wurde, glaubte man, es sei nun der Kunst im Festhalten momentaner Bewegungen ein enormer Vorteil gesichert; das Gehen und Laufen von Mensch und Tier, das Fliegen der Vögel, alles würde man nun der Wirklichkeit gemäß gestalten können. Diese Annahme erwies sich jedoch als irrig; man empfindet immer mehr, daß der photographische Apparat, so viel er der Verbreitung der Kunst auch von Nutzen ist, ihrer gesunden Entwicklung nur schädigend im Wege steht[1]). Er gibt eben nur den äußeren Abklatsch der Natur in hartem Metallton und verdirbt in seinen Momentbildern mit den der Gleichgewichtslage beraubten, umfallenden Gestalten vollständig den Blick für die künstlerisch abgerundete Bewegungserscheinung.

In Figur 5 sind die drei annehmbarsten Beinbewegungen aus einer Momentaufnahme des Gehens dargestellt, jene nämlich, bei denen der Körper in seinem schwebenden Vornüberbeugen einen Augenblick Ruhe findet. Von diesen drei Beinstellungen ist nur die letzte künstlerisch verwertbar, und diese war, wie Figur 2 zeigt, auch ohne Momentphotographie schon der alten griechischen Kunst geläufig. Für den Künstler gibt es bei der Darstellung aller Beinbewegungen nur ein einziges Gesetz: der Körper darf die Gleichgewichtslage nicht verlieren. In allem übrigen wird immer nur das Gefühl walten können.

Figur 1 aus dem entwickelten strengen Stile (Wien). Ein Diener mit Geschenken für Achilleus. Trotzdem beide Fußsohlen am Boden haften, ist das ruhige Vorschreiten meisterhaft zum Ausdruck gebracht. Figur 2 aus demselben Bilde. Die beste Darstellung raschen Gehens. Figur 3 und 4 aus dem reichen Stile. Das Mädchen zur Linken hält in der Geste der Überraschung auf dem Wege zum Brunnen etwas inne. Es ist mit dem auf der Schulter befestigten dorischen Peplos bekleidet. Das andere Mädchen, in zweimal überfallendem jonischem Chiton, eilt mit einem Schmuckkästchen zur Herrin.

---

[1]) Die Momentphotographie und zumal das aus ihr hervorgegangene Kino, sofern es nicht wissenschaftlichen Zwecken dient, vernichtet den Geschmack wie die Reblaus den Weinstock.


1
3
2

Tafel 36

Figur 1. Die Göttin Demeter mit Ähren und Fackel in langsam-feierlichem Schritte. Eine Zeichnung Hierons aus der Schlußepoche des strengen Stils. Über dem Chiton trägt die Göttin einen kostbar gewirkten Mantel, der, in Streifen geteilt, mit Delphinen, Pferden, fliegenden Vögeln und mit der Darstellung eines Wagenrennens geziert ist. Die Wiedergabe solcher Kleiderdekoration ist im Vasenstil des 5. Jahrhunderts, besonders im Anfange desselben, äußerst selten, woraus aber nicht auf eine schmucklose Tracht dieser Zeit geschlossen werden darf. Das fast regelmäßige Wegbleiben solchen Zierats in der Vasenmalerei erklärt sich aus der Kleinheit derartiger Figuren, die schwer einem engen Liniensystem einzufügen sind. Bei den großen Flächen und der Pinselarbeit der Wandmalerei war das anders, da werden die Maler keineswegs auf den Reiz der feinen Kleiderverzierungen verzichtet haben. So mag denn auch der Mantel auf eine Wanddarstellung zurückgehen. Dafür sprechen besonders zwei in dieser Zeit seltene Falten, die nur der Pinselarbeit entsprungen sein können, die eine beim rechten Knie, die andere auf der Hüfte. Es sind Faltenbrüche, die auf einen bedeutenden Fortschritt in der Gewandzeichnung der Wandmalerei hinweisen. Während nun hier eine volle naturalistische Durchbildung möglich war, konnte die Borste nur in einfachen, schematischen Linienzügen folgen. Auch der schwere Mantelüberschlag hinter den Schultern weist auf die andere Kunst zurück. Beachtenswert die freien Falten des unteren Rocksaumes.

Figur 2. Ein im Gehen innehaltendes, zurückschauendes Mädchen. (München, Mitte des 5. Jahrh.) Vorzüglich im Ausdruck des Tragens. Der Chiton, auf allen Seiten über den Gürtel gezogen, in verschieden gebildeten Falten. Figur 3 (raumfüllend) ein schwebendes Mädchen. (London.)

Tafel 37

Ein prachtvolles Beispiel des eiligen Gehens aus der perikleischen Zeit, von einem Neapler Gefäß. Der in rascher Bewegung befindlichen weiblichen Gestalt schlägt die Luft das Gewand gegen den Körper, so daß seine Formen sich deutlich ausprägen. Es kann in der Figur nichts anderes als eine flüchtige, aber geistreiche Skizze nach einer bedeutenden Malerei vorliegen. Man betrachte die Nonchalance, mit der Füße und Hände gezeichnet sind. Auch bei den Falten auf dem linken Oberschenkel ist der Maler im Ablesen seines Vorbildes aus dem Text geraten.

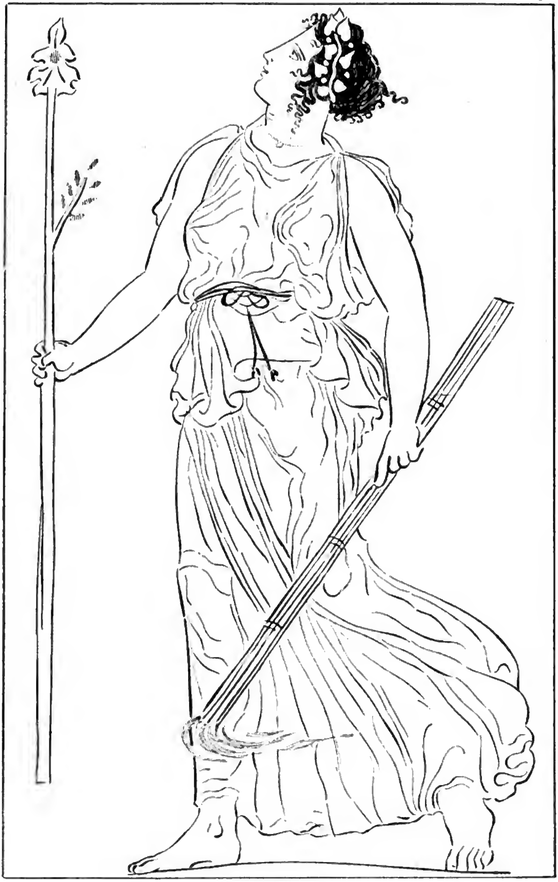




Fig. 15
Aus einer Darstellung des Dionysosfestes. Neapel. Mänade mit Thyrsosstab und Fackel. Über der Brust ein Rehfell, darunter ärmelloser Chiton mit Überfall. Furtwängler bezeichnet die Vollbilder dieser Vase als die großartigsten und leichtesten zeichnerischen Leistungen, die uns das ganze Altertum hinterlassen hat. (Zugehörig auch die Figur Tafel 37.)

Tafel 38

Von einem unteritalischen Vasenbild in Neapel. Ein Mädchen kommt eilenden Schrittes zum Opfertisch, um einen Korb voll Kuchen und Gebäck auf ihn niederzustellen. Die Bewegungen sind so lebhaft zum Ausdruck gebracht, daß das Auge das Niedersinken des Korbes schon im voraus zu sehen wähnt. Die untere Zeichnung (raumfüllend) aus einem Londoner Bild mit der Darstellung des Helios, der strahlend auf seinem Viergespann dem Horizont entsteigt. Vor seinem Lichte entweichen die Morgensterne, badende Knaben, die im Meere untersinken.

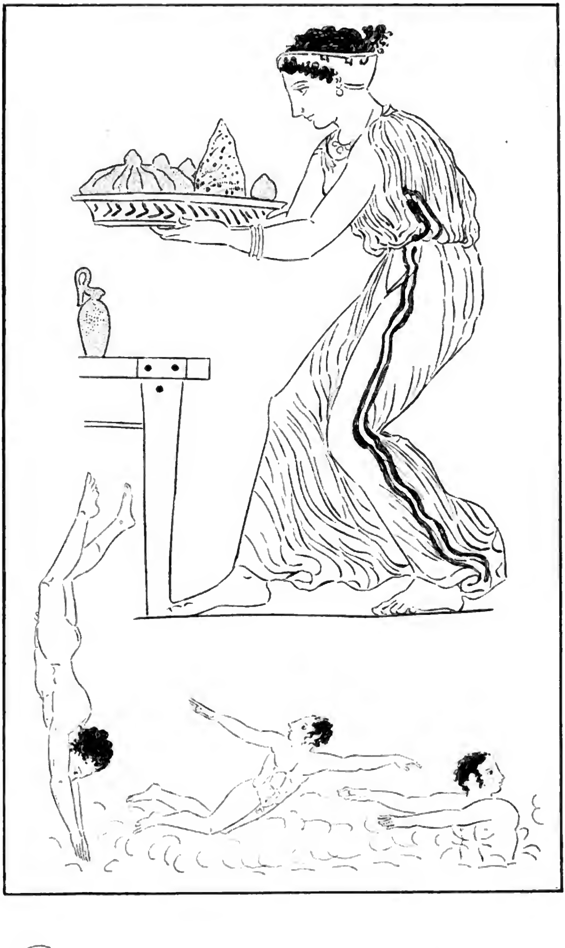


Fig. 16
Ein Moment aus der Bewegung eines Läufers. Wirkt unangenehm auf das Auge,



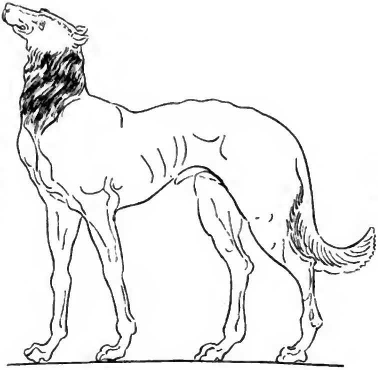
da der Schwerpunkt des Körpers weit außerhalb seines Stützpunktes liegt.

10. Das Laufen (Tafel 39—42)

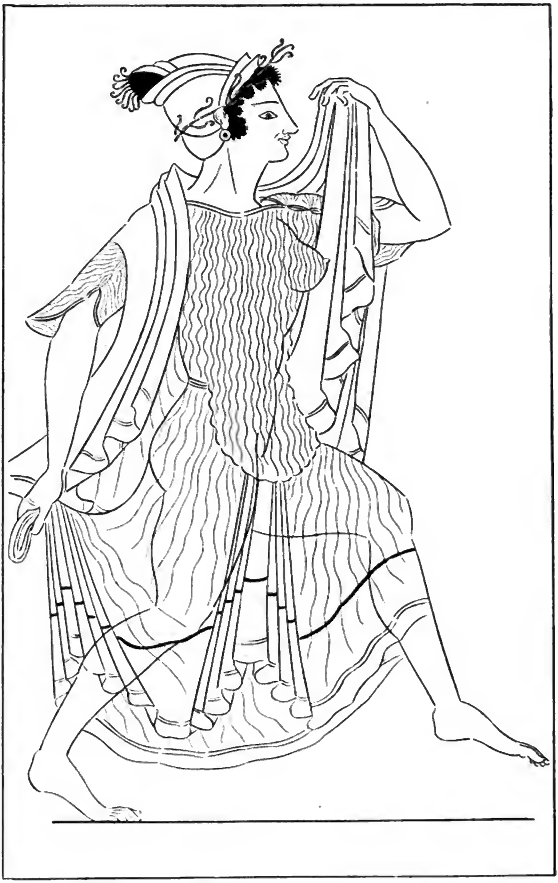
Tafel 39

Muß schon, um das Gehen in ein täuschendes Bild zu wandeln, dem Künstler ein nicht geringes Maß von Empfindung für Bewegungsmotive zu eigen sein, so hat er mit noch weit größeren Schwierigkeiten bei der Darstellung des Laufens zu kämpfen. Man begegnet ihr auch in der großen Kunst recht selten, und zwar um so seltener, je mehr ihre Abhängigkeit vom lebenden Modell zunimmt. Nur in der vor keinem Wagnis zurückschreckenden Zeit der alten griechischen Kunst bis tief in den strengen Stil hinein spielt das Laufen eine bedeutende Rolle, um dann in der zweiten Hälfte des 5. Jahrhunderts mehr und mehr zu verschwinden. Sein naivster Ausdruck war ein Schema, der Knielauf, bei dem die

Fig. 17
Schön gezeichneter Windhund aus dem Bilde, dem die Athena Tafel 2, Figur 2



angehört. Feine Perspektive des etwas seitwärts geneigten Kopfes.



Beine, im Knie rechtwinklig abgebogen, in der Luft schlenkerten. Im 6. Jahrhundert kam dann eine weitere Darstellung, die wie der Knielauf an eine Momentphotographie erinnert: ein Bein auf der Fußspitze, das andere hoch erhoben, nach vorwärts ausgreifend. So die Wettläufe auf den schwarzfigurigen Vasen. Ein unruhiges Gezappel. Aber auch im strengen Stil kommt dieses Schema, wie unsere Tafel zeigt, noch zur Darstellung. Wie ein aufgescheuchtes Reh, das den Jäger wittert, eilt das Mädchen angstvoll dahin. Nicht ohne Grund, denn der Mädchenräuber Theseus ist ihm dicht auf den Fersen. Die linke Brust steht im Profil, die rechte ist nicht gezeichnet. Der Chiton weit über den Gürtel gezogen. Absonderlich seine Faltenbildung im unteren Teile. Nicht schlecht die Faltenbrüche hinter dem Halse. Alle dünnen Linien in nur wenig sichtbarem hellem Firnis.



Fig. 18

Von einer unteritalischen Vase mit einem inhaltlich unklaren Bilde. Der Reiter in reichem asiatischem Kleide stellt aller Wahrscheinlichkeit nach einen Fürsten im Triumphzuge dar. Ausgezeichnete und doch so einfache Zeichnung des Kameles. Charakteristisch die Kniee!

Tafel 40



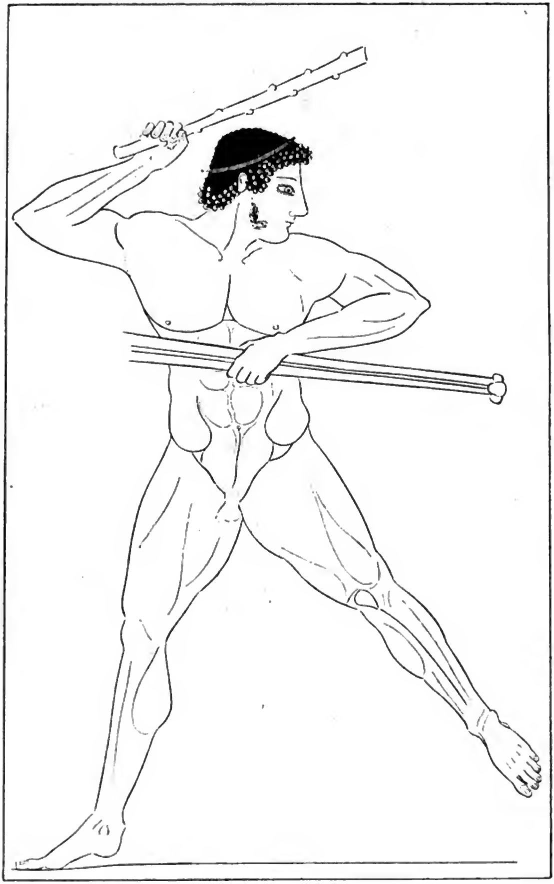


Fig. 19
Die bösen Folgen einer Schlemmerei suchen liebevolle Mädchenhände hilfreich zu lindern. Ein heiteres Bildchen, das einen wüsten Jammer in die schönsten Formen kleidet. Die beiden Tischgenossen tragen vom Mahle noch die Festkränze in den Haaren. Schön die Stellung des Jünglings, dessen linkes Bein leicht zurückgenommen ist und dessen Rechte sich auf den Stock stützt, während die Linke in die schmerzhafte Seite greift. Vorzüglich der von den Schultern herabfallende Mantel.

Tafel 40

Eine Mänade von einer Münchener Vase. „In Raserei stürmt sie dahin. Der Kopf ist in den Nacken geworfen. Das Lockenhaar fällt in wirrem Geringel herab. Eine Figur von hinreißender Gewalt des Ausdruckes." Das Laufschema ist weitaus künstlerischer gestaltet als in der vorigen Figur. Bei vorgenommenem Oberkörper steht das vordere Bein etwas abgebeugt auf dem Boden, während das rückwärtige frei in der Luft schwebend gedacht ist. Die Bekleidung besteht aus einem weitärmeligen Chiton und einem über der rechten Schulter geknüpften Mantel mit flatternden Zipfeln. Im Gegensatz zu der lebensprühenden Bewegung stehen die gerade herablaufenden Falten. Der Künstler war sich dessen bewußt, denn sonst hätte er nicht die unsichtbaren Konturen der Beine so entschieden unter die Falten gezeichnet. Die rechte Brust blieb wiederum unbeachtet. Bei den Knöcheln löst sich das Gewand etwas von den Konturen der Beine. Die untere Rocköffnung und die Ärmellöcher sind sichtbar. Diese kraftstrotzenden, wildbewegten Frauengestalten kennt nur der strenge Stil. Mit jeder folgenden Epoche werden Formen und Bewegungen milder und weicher. Hände, die hier im Schwingen des Thyrsosstabes gelinden Schrecken einjagen, lassen sich schließlich bei Meidias nur noch zu zartester Arbeit herbei.

Tafel 41



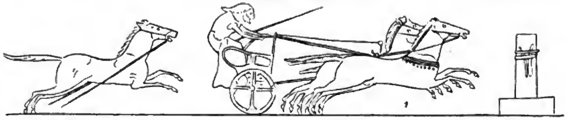


Fig. 20 Wagenrennen von einer schwarz-rotfigurigen Vase in München. Rechts die Zielsäule mit einer Binde geschmückt. Das vierte Pferd hat sich losgerissen und jagt dem Wagen nach.

Tafel 41

Eine muskulöse Gestalt des Malers Phintias. Herakles, mit dem geraubten Dreifuß davoneilend. Dem gegen seinen Gegner Theseus gewendeten Kopf folgt der Körper und das linke Bein in die Frontalstellung. Ähnliche kraftvolle Entwicklung wie auf der vorangehenden Tafel. Besonders erfreut der Umriß mit seinen straff gespannten Muskelbündeln und der organisch entwickelten Innenzeichnung. Bei breiter Brust und kräftigen Oberschenkeln erscheint der Bauch etwas zu schmächtig geraten, dafür aber zeigt er in dem Lendenmuskel, dem Leistendreieck und der gewellten Beckenlinie ein lebhaft bewegtes Muskelspiel. Die Energie der Körperzeichnung erstreckt sich auch auf das Gesichtsprofil mit dem kräftig gebildeten Nasenrücken.

Tafel 42

Figur 1 und 2 aus einer Amazonenschlacht. (London.) Perikleische Epoche. Feinlinige, an eine Gravierung erinnernde Zeichnung. Die Bodenlinie, nicht mehr horizontal, sondern wellig gekrümmt, mit einem bescheidenen Pflänzchen. Die Amazone, in Dreiviertelsansicht des selten schön gezeichneten Oberkörpers, dem sich das kurze Gewand prall anlegt, eilt in übermäßigen Luftsprüngen mit weit gespreizten Beinen zum Kampfe. Etwas natürlicher und mit weniger Hast läuft der Krieger über das Schlachtfeld. — Figur 3. Eine hervorragende Lösung des Laufschemas aus dem Beginn der polygnotischen Epoche. (Berlin.) Der rückwärtige Fuß stößt sich mit dem Ballen kräftig vom Boden ab. Die Kleidung besteht aus dem dorischen Peplos, der sich in raschem Lauf seitwärts geöffnet hat. Das sichtbar werdende Bein wurde durch Eindeckung der Gewandfalten mit hellem Firnis noch besonders hervorgehoben. Die Zipfel des Peplos zeigen noch die Strenge des Stils, ebenso sind noch nach alter Weise die Brüste ins Profil nach auswärts gedreht. Neu die spitzen Faltenaugen zwischen den Oberschenkeln. Um die Gewandnadeln deutlich zu machen, sind sie anstatt horizontal, vertikal gestellt.

Tafel 42

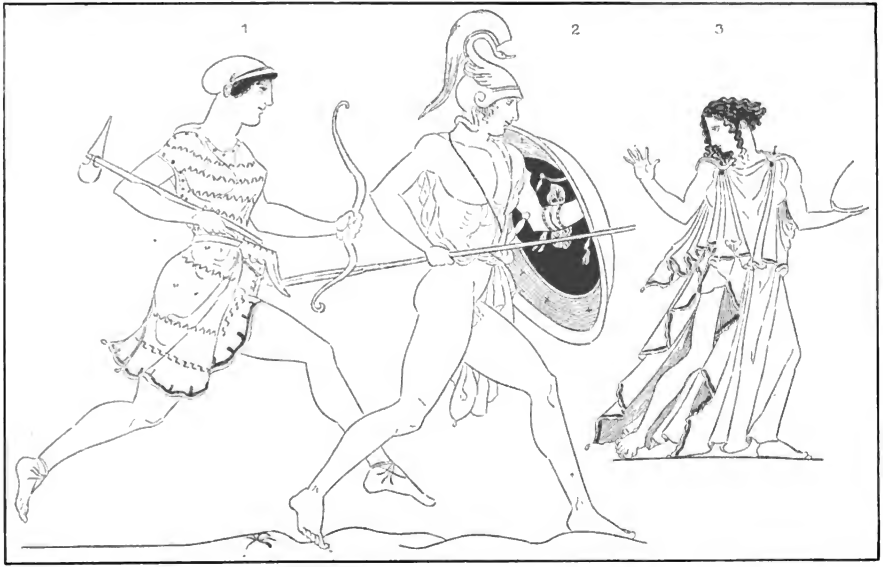


Fig. 21

Trauerndes Mädchen auf der Flucht aus dem zerstörten Troja. Strenger Stil.



Oben geknüpfter Ärmel-Chiton, wozu freilich der herunterhängende Bausch des rechten Ärmels nicht passen will.

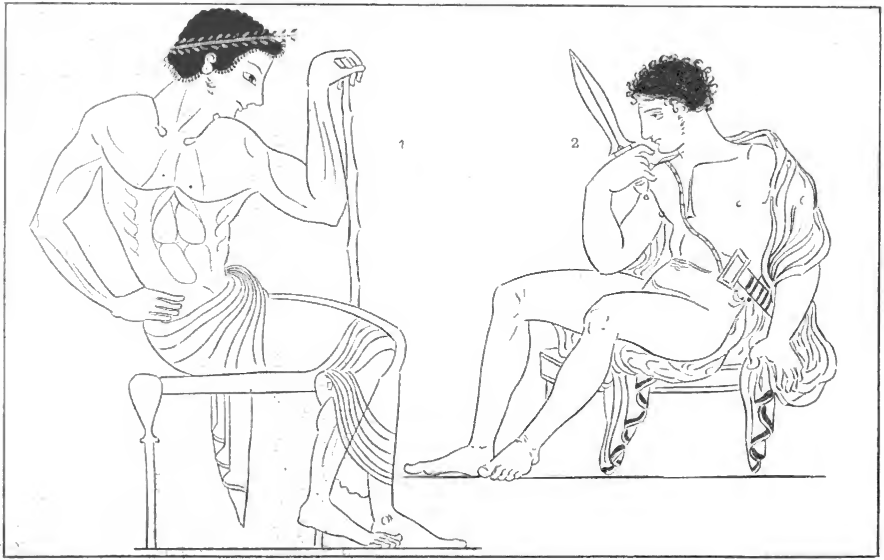
11. Das Sitzen und Liegen (Tafel 43—49)

Tafel 43

Die Bewegungsmotive des Sitzens sind ebenso mannigfaltig als die des Stehens. So bietet das niedere, das hohe Sitzen, das Lehnen und Stützen des Körpers und namentlich die Anordnung der Kleidung dem schaffenden Künstler unbegrenzte Möglichkeiten zu abwechslungsreicher Darstellung. — In der alten Kunst herrscht anfänglich allergrößte Steifheit. Oberkörper und Unterschenkel senkrecht, die Oberschenkel horizontal. Die Arme kleben am Körper. Die Hände liegen ausgestreckt auf den zusammengepreßten Oberschenkeln. Später rühren sich erst die Arme, dann die Beine, darauf folgen die Bewegungen und Drehungen des Oberkörpers, und schließlich nimmt der ganze Körper in der Entspannung der Muskeln eine dem Sitzen entsprechende lässige Haltung ein.

In Figur 1, vom Antaioskrater des Euphronios (vgl. oben den Text zu Tafel 23, Figur 2), geht wohl schon eine Bewegung durch den ganzen Körper, doch ist diese eckig, steif, hart, gebrochen in den Gliedmaßen und verrät noch zu deutlich die Anstrengung der Muskeln. Der Oberkörper sucht, seinem Gewicht nachgebend, sich nach vorn zu beugen. Da die Bauchmuskeln dieser Bewegung aber widerstehen, vollführt er die Beugung nach der linken Seite. Ungelenk bewegen sich die Arme, und zaghaft ist der eine Unterschenkel zurückgestellt. Das Kinn verschwindet in unmöglicher Lage hinter der Schulter. Die Brust mit den auseinandergestellten Schlüsselbeinen, den einander zu nahe stehenden Brustwarzen und den widersinnigen Linien wie bei Tafel 28, Figur 2. Am altertümlichsten wirkt das eng um Beine und Hüfte geschlagene

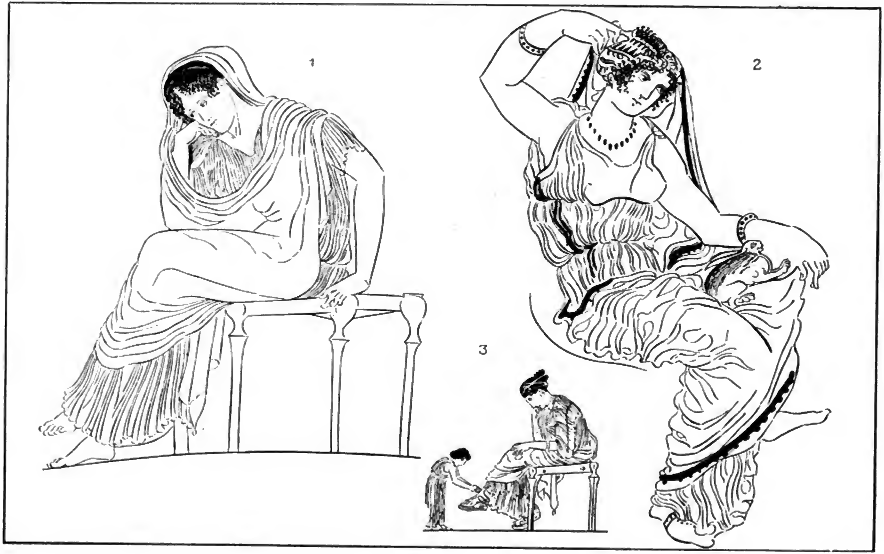
Tafel 43



Tafel 44



Tafel 45



Gewand mit den drei Gruppen gleichmäßiger Spannfalten. In Figur 2 eine Gegenüberstellung aus dem unteritalischen Stile. Während in der Darstellung links alle Glieder sich noch in Spannung befinden, ist in dieser etwas salopp gezeichneten Figur lässige Ruhe zum Ausdruck gebracht. Die Knie weichen voneinander, der Oberkörper beugt sich vor. Das Ornament der Bauchmuskeln ist verschwunden, dafür die natürlichen Beugungsfalten über dem Nabel. Das Gewand die Folie für den Körper.

Tafel 44

Zwei sitzende Frauengestalten. Die eine von der Vase des Sosias, die andere unteritalisch. Diese letztere ist mit dem Pinsel hergestellt und fällt damit aus der griechischen Vasenmalerei nicht bloß in technischer, sondern auch in künstlerischer Beziehung vollständig heraus. Das Bein etwas zurückgenommen, den Arm bequem aufgelegt, sitzt die Figur frei und zwanglos auf dem Stuhle. Eine dem Auge wohltuende Ruhe gegenüber der in steifer Spannung sitzenden Gestalt zur Linken. Die bloßen Körperteile der Lautenschlägerin sind weiß gemalt, die Haare rot, der Chiton rötlich-braun, der Mantel dunkel-lila, Konturen und Falten in Firnis. Wie hier die Kleidungstücke durch die Farbe unterschieden sind, so in der Figur des Sosias durch die Art der Falten. Mit welcher Genauigkeit dieser Künstler arbeitete, ersieht man aus der Zeichnung des Gewandes zwischen Bein und Kopf des Löwenfelles. Die vier kleinen Sternchen daselbst bezeichnen die Innenseite des Chitons. Die Figur stellt die Meeresgöttin Amphitrite mit einem Szepter dar, der an der Spitze mit Meergewächsen geziert ist. Die Lautenschlägerin sitzt zwischen zwei hohen, weiß gemalten Distelstengeln (Innenzeichnung verdorben). Sollte das Akanthusornament am Ende auf naturalistische Darstellungen der Pflanze in der Wandmalerei zurückgehen? Die Sammlung Jatta enthält eine Vase mit großem, naturalistisch durchgeführtem Distelkopf.

Tafel 45

Drei anmutige Frauengestalten. In der Figur links, einer um den Gatten trauernden Penelope, liegt die strengere Zeichnung vor. Der Kopf ist schwermütig auf den Arm gestützt, das Auge haftet traumverloren am Boden. Über die Stirn fällt feines Geringel sorgfältig gepflegter Locken. Der Mantel, über den Kopf geschlagen, schließt sich eng

Tafel 46



den Körperformen an. Bei aller Sorgfalt der Zeichnung besteht ein Mißverhältnis zwischen den Falten des Mantels in der Hüfte und der über dem Mantel sichtbar werdenden Brust, ein Fehler, der nur der Nachahmung unterlaufen kann. Sonderbar wirkt die Zeichnung des Stuhles in Unteransicht. Sie ist so häufig, daß man fast glauben möchte, diese Darstellungen seien den Deckenmalereien entlehnt.

Figur 3. Eine liebliche häusliche Szene. Mutter und Kind.

Figur 2. Glückliche Künstlerhände haben hier eine Figur geschaffen, die in ihrem Reize märchenhaft anmutet. Sie stellt Aphrodite im Freien sitzend dar, mit einem Häschen im Schoße, und ist dem Bilde entnommen, dem auch die Athena Tafel 2, Figur 2, angehört. Der Fluß der Linien, die Rhythmik der Bewegungen, die Falten und die ganze Anordnung des Gewandes weisen auf die Kunst des Phidias, auf die Parthenonskulpturen zurück. Einzigartig ist der Liebreiz des Gesichtes. Ungewöhnlich die gestickte, über der Stirn gebundene Haube, durch deren Schlitz sich die Locken durchzwängen. Ungewöhnlich auch die zweite Gürtung unter der Brust, über die sich der Chiton faltenlos anlegt. Auf der Seite derselben eine Doppelborte, die wohl die Längsnaht des Kleidungsstückes bezeichnet. — Der Wechsel in der Faltenzeichnung während der Blütezeit der Kunst geht aus den drei Figuren deutlich hervor. Etwas unnatürlich laufen die losen Falten bei Penelope parallel zu den Unterschenkeln herab. Auch der hintere Chitonsaum kommt noch etwas zur Ansicht. Freieren Fall nach abwärts besitzen die Falten in Figur 3, den natürlichen die in Figur 2. Auch die stets strenge Durchführung in der Differenzierung der Chiton- und Mantelfalten bringt die Tafel zur vollen Anschauung.

Tafel 46

Im 4. Jahrhundert erlebte die attische Vasenmalerei eine kurze Nachblüte in Kertsch am Schwarzen Meer. Wie ihre Kraft aber schon gebrochen war, zeigen die banalen und inhaltlosen Figuren dieser Spätzeit, die keinen andern Zweck verfolgen, als Gefallen zu erregen. Das Wort des Schriftstellers „mit Rosenblättern ausgestopft" kann auf nichts bessere Anwendung finden, als auf die männlichen Figuren dieses Ruhe und Sanftheit liebenden Stils.

Dem nackten, üppigen Frauenkörper freilich gereichen seine weichen Umrißzeichnungen wenigstens nicht zum Nachteil. Bei dem gleichen

Tafel 47



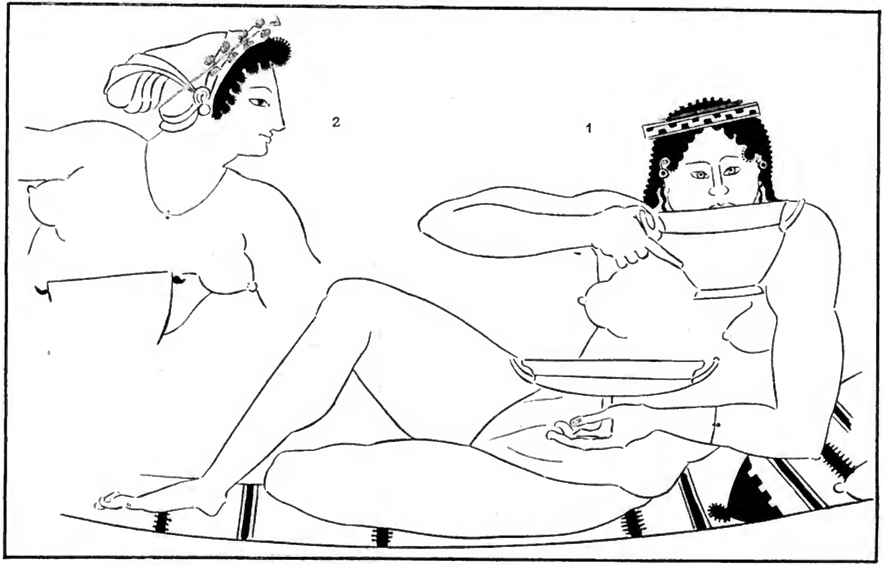
geistigen Zug, der sich in allen Bildern ausspricht, ist es nicht unwahrscheinlich, daß sie auf einen einzigen, nicht untüchtigen, aber etwas sentimental angehauchten Künstler zurückgehen. — Darauf deutet auch der Stil der Gewandzeichnung. Ein zartes Gewebe erscheint in einer Unmenge von Falten und Fältchen aller Art, welche sich an die mit höchster zeichnerischer Routine dargestellten schwellenden Körperformen auf das natürlichste anschmiegen. Welch geschickte Malerei in dieser Vasenkunst steckt, läßt sich aus der unteren Figur entnehmen, bei der die rechte Kontur des linken Unterschenkels leichthin, bloß durch kurze Falten bezeichnet ist. Also gerade das Gegenteil von den Figuren des strengen Stils, in denen die Konturen der Beine scharf unter das Gewand gezeichnet wurden.

Tafel 47

Die sitzende Figur in der Vorderansicht ist in der gesamten attischen Vasenmalerei überaus selten. Häufiger kommt sie im apulischen Stil vor, und ganz zu Hause ist sie in der Kertscher Kunst. Das erste Wagnis der Drehung findet sich in einem Unterrichtsbild von Duris. Neben Schüler und Lehrer sitzt ein Alter (Figur 1), vermutlich der Vater des Jungen, der nach dem Rechten in der Erziehung seines Sohnes sehen will. Die volle Brustseite ist dem Beschauer zugekehrt. Die Knie sind, damit die Oberschenkel ja Platz finden können, weit auseinander genommen, die Unterschenkel gekreuzt. Sonderbar muten die langgestreckten, ohne jegliche Verkürzung in voller Oberansicht gezeichneten Füße an. Ebenso merkwürdig ist die Anlage des Gewandes. Der über den Arm geschlagene Mantelzipfel hält sich frei in der Luft. Die Schoßfalten tragen den ausgesprochenen Charakter der Perspektive, und in der Zeichnung der Spannfalten von Unterschenkel zu Unterschenkel tritt eine für die Zeit ganz einzig dastehende Leistung auf. Wie zaghaft das noch gemacht ist, zeigt die Auflösung der Falten in gleichmäßige Bogenstücke.

Figur 2 von einer Münchener Vase aus der Mitte des 5. Jahrhunderts. Die Menge der Einzelfehler bei guter Anlage ist ein deutlicher Beweis, daß sie nur der Abklatsch einer Wandmalerei sein kann, in der demnach die Frontalansicht schon vollkommen entwickelt war. Besonders stümperhaft wirken bei der richtigen Stellung der Beine die falschen Spannfalten beim rechten Unterschenkel.

Tafel 48



Figur 3 von der apulischen Perservase in Neapel. Ein prächtiger Alter aus dem Rate des Darius. Der schön skizzierte feiste Oberkörper behaart. Schön das Motiv des über die Stuhllehne gelegten Armes. Wohlgelungen auch die Drehung von Brust und Bauch nach der Richtung des Blickes. Von der zuerst gezeichneten Innenkontur des rechten Beines laufen die Falten schematisch zur Außenkontur des linken hinüber. Der Bart und die Stühle weiß, Mütze rot. Verzweifelt die Perspektive der Stuhlbeine.

Figur 4 die Göttin Demeter mit hoher Krone (aus einem Kertscher Bild). Der Kopf schräg nach aufwärts gerichtet, so daß die Unterseite der Nase, vorzüglich gezeichnet, sichtbar wird. Gut auch der verschwindende linke Nasenflügel. Der reiche Faltenwurf löst sich über den Beinen in weit kunstreicherer und natürlicherer Weise als beim Perser zur Linken. Die Haare sind allein mit der Borste gezeichnet.

Tafel 48

Daß Gastmahle und Trinkgelage auch bei den alten Griechen eine große Rolle spielten, bezeugen neben den Schilderungen in der Literatur auch vielfache Darstellungen in der Vasenmalerei von den ältesten Zeiten an. Die Tischgesellschaft lagerte auf den Klinen. Nach der Befriedigung des Magens kamen die Genüsse für Aug' und Ohr in Tanz und Saitenspiel. Auf einer Vase der Petersburger Sammlung hat uns Euphronios ein Trinkgelage amüsanter junger Dämchen geschildert. Sie liegen auf den Pfühlen; teils haben sie die Beine ausgestreckt, teils den einen Unterschenkel zurückgezogen, wodurch eine anmutige Abwechslung erzielt wird. In der letzteren Stellung verschwindet der Unterschenkel vollständig, so daß der ganze Beinumriß mit dem Knie abschließt. Diese eigentümliche Bildung kennt schon die alte schwarzfigurige Malerei. Mit Perspektive hat sie absolut nichts zu schaffen. Das auf der Tafel abgebildete Mädchen, Figur 1, wendet den Blick dem Beschauer zu. Die nahe zusammenstehenden Schlitzaugen haben Iris und Pupille. Die Ohren, das eine verkrüppelt, in Vorderansicht. Der Mund ist ergänzt. Auf dem Kopf, in steifen, geraden Linien ein Diadem. Vorzüglich der Körper in den üppig-geschwellten Konturen seiner Glieder. Die linke Brust ist bei dem erstmaligen Versuch, sie nach innen zu drehen, mißraten. Sie nach auswärts zu zeichnen, wie es bei der demselben Bilde angehörigen Figur 2 geschehen ist, hinderte der linke

Tafel 49



Oberarm. Am linken Unterarm ein an einem Bändchen befestigtes Amulett, mit dem die Dämchen dieser Art stets versehen waren. Alte naive Kunst spricht sich in der Zeichnung der Matratze und des Kissens aus. Sie sind kulissenartig hinter die Figur gesetzt, um dieser durch irgendwelche Überschneidung ja keinen Abbruch zu tun. Von einem Abzeichnen der Natur in unserm Sinne war man also weit entfernt.

Tafel 49

Ein im Liegen sich aufstützender Krieger vom Argonautenkrater in Gegenüberstellung mit einer Parthenonskulptur. Die beiden Darstellungen veranschaulichen den Fortschritt der Kunst von Polygnot zu Phidias. Dort zwar auch schon eine vollkommene Durchbildung des menschlichen Körpers in all seinen Organen, doch erlaubt das geschlossene Muskelsystem noch nicht die in den Parthenonfiguren erreichte lässig-freie und natürliche Bewegung, deren Mangel sich vor allem in der Beugung des Oberkörpers geltend macht. Im Vergleich mit solcher behaglichen Ruhe bedeutet das Liegen der Kraterfigur noch eine Anstrengung, die um so erheblicher in die Erscheinung tritt, als die Gestalt, um möglichst viel vom Körper zu zeigen, gleich der auf Tafel 48 (Figur 1) in wenig bequemer Haltung auf die Hüfte gelegt wurde. Auch in der Allgemeinerscheinung zeigt die Darstellungsweise der beiden Kunstepochen große Gegensätze. Während in der polygnotischen Zeit die strengen Linien und harten Formen in der Malerei an einen Metallguß erinnern, erreichen sie in der perikleischen Zeit die anmutige Weichheit der Marmorumrisse.

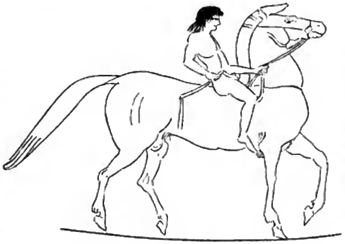
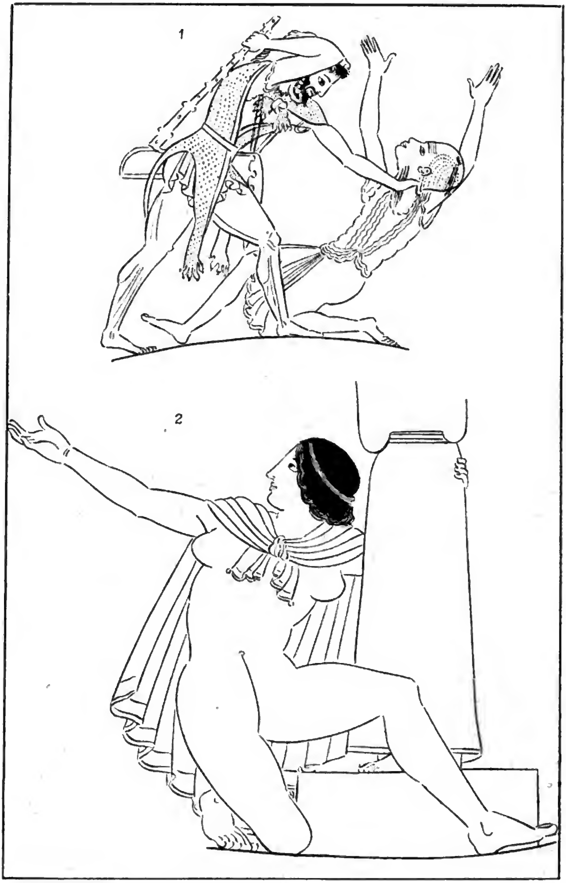


Fig. 22
Reitender Knabe. Der Reitsport war in Griechenland weit ausgedehnt. Nichts nimmt in der gesamten Vasenmalerei breiteren Raum ein als einzelne Reiter und ganze Reiterzüge. Einmal reich gekleidete Jünglinge in vornehmer Haltung auf stolzen Rossen, das andere Mal ein wildes Ausreiten der Tiere durch nackte Knaben. Steigbügel waren im Altertum noch unbekannt.


1
2

12. Kampfszenen (Tafel 50—54 und Titelbild)

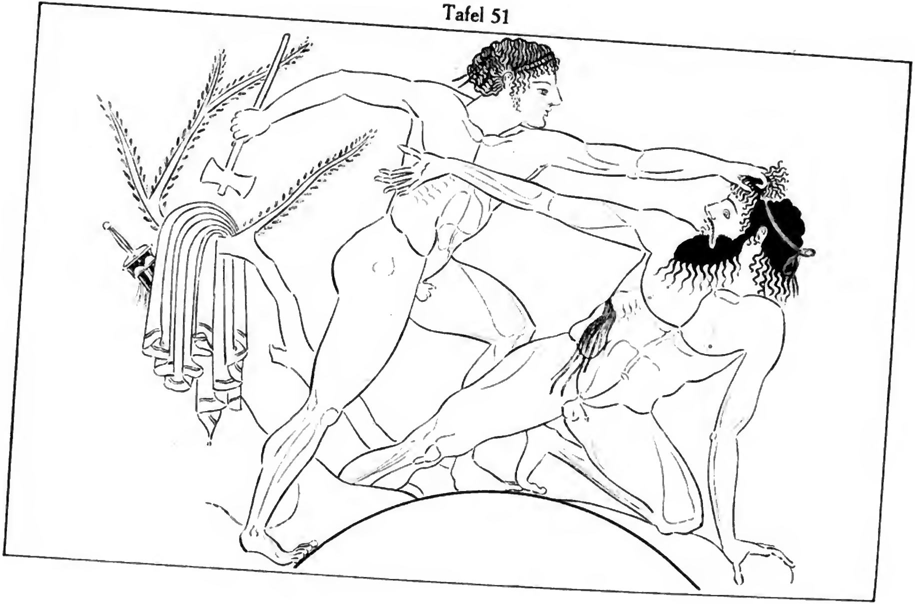
Tafel 50

Die Taten des Herakles und des Theseus, die Giganten- und Amazonenkämpfe und nicht zuletzt der Zug gegen Troja boten der griechischen Kunst eine unerschöpfliche Quelle lohnender Vorwürfe. Ringende Helden, geschlagene Gegner, schutzflehende Frauen, Ansturm mit Schwert und Speer, mit Axt und Keule, Spannen des Bogens, Abwehr mit dem Schilde, Kampf zu Roß, zu Fuß, Handgemenge — das waren die Stoffe, in denen sich die griechische „Schlachtenmalerei" drei Jahrhunderte hindurch auslebte. Wie die Einzelfigur, so war auch die Kampfszene an bestimmte Formen gebunden, die sich erst mit der Kenntnis des perspektivischen Zeichnens etwas lockerten. Zu einem lebensgetreuen Bilde, das große Überschneidungen voraussetzt, kam die Kunst aber niemals; die unerschütterlich sich behauptende Silhouettenmanier stellte sich dem entschieden in den Weg.

Figur 1. Aus einem Schalenbild des Epiktet. Herakles und der ägyptische König Busiris, der alle bei ihm ankommenden Fremden als Opfer des Zeus zu schlachten pflegte. Als der Heros auf seinen Fahrten durch Ägypten kam, ließ er sich geduldig zum Opferaltar führen. Hier aber entrang er sich den Händen der Sklaven und erschlug den König mit all seinem Gefolge. Der Ägypter auf unserm Bild, den Herakles am Kragen gepackt hat, zeigt in den aufgeworfenen Lippen und dem scharfen Absetzen von Stirn und Nase wohlausgeprägt den afrikanischen Typus — eine feine Charakteristik, die vermuten läßt, daß ähnliche Darstellungen von Nichtgriechen in der Wandmalerei häufig waren. Die Stirn des Ägypters ist in Falten gelegt, das brechende Auge nach aufwärts gedreht. Den Wunden an Kopf und Hals entströmt Blut. Mit seinem geschorenen Schädel kennzeichnet sich der Sterbende als Priester. — So schön die Szene komponiert ist und so sehr sie das Auge befriedigt, so weicht sie von einem bewegten Wirklichkeitsbild doch bedeutend ab. Ohne jede Perspektive sind die beiden Personen kulissenartig zusammengeschoben.

Figur 2. Kassandra sucht beim Altare der Athena Schutz vor dem sie verfolgenden Achilleus. Aus einem Bilde in Neapel mit dem Untergang Trojas, das, besonders was seine Komposition betrifft, zu den Erstlingswerken des strengen Stils gehört. Die einfache, großartige Zeichnung

Tafel 51



der Kassandra ist eine Musterleistung ersten Ranges. Prachtvoll die Bewegung der Glieder und die künstlerische Anordnung des dem Körper als Folie dienenden Mantels. Gut das Profil des Auges mit den nach innen geöffneten Lidern. Die reine Profilzeichnung ist hier, wie auch in andern Figuren des Bildes, durchbrochen: der rechte Unterschenkel verläßt die Bildebene. Dies ist auf eine recht sonderbare Weise bewerkstelligt, nämlich dadurch, daß dem in sich abgeschlossenen Umrisse des Oberschenkels der Fuß angepappt wurde, was bei dem sonst so hervorragenden zeichnerischen Können des Künstlers auffallend genug ist. Man sieht daraus wieder, daß man damals die feinen Verkürzungen am lebenden Modell noch ignorierte.

Tafel 51

Von einem Meisterwerk des Euphronios auf der Außenseite einer Pariser Schale. Theseus erschlägt den Prokrustes, den „Ausstrecker", der die zu ihm kommenden Fremden auf sein Bett legte, und, wenn sie länger waren, ihnen die überragenden Glieder abhackte, im entgegengesetzten Fall aber seine Opfer zu Tode reckte. Die Abschlachtung findet im Freien in felsigem Gelände statt. Rückwärts auf einem Baume hat Theseus vor der Tat in Seelenruhe Mantel und Schwert aufgehängt. Prokrustes stützt sich mit der linken Hand gegen einen Felsblock, hinter einem andern verschwindet sein rechtes Bein. Größte Naivetät zeigt die Art, wie Theseus den Unhold am Schopfe faßt. Aus der schwarzen Haarmasse ist ein Stück herausgeschnitten und in Locken aufgelöst, in welche die Finger des Theseus hineinfahren. Welcher Ausdruck von überwältigender Kraft in diesem Bilde liegt, braucht nicht erst hervorgehoben zu werden. Und doch weicht es von der reinen Profilzeichnung der Glieder nirgend ab. Ja, die Stellung der Personen setzt sich in ihrer Unmöglichkeit über jedes plastische Gefühl hinweg. Immerhin ist gegen die vorige Tafel ein Fortschritt zu verzeichnen. Theseus setzt mit einem Bein über eines des Prokrustes. Dieses verschwindet aber hinter dem Felsblock, vor dem das rechte Bein von Theseus steht, eine Darstellung, die zur Voraussetzung hat, daß der Felsblock nur als Kulisse zu denken ist. Aus dieser auch in der nachfolgenden Zeit auftretenden Naivetät ersieht man, daß man sich um das Wirklichkeitsbild von Naturgegenständen noch viel weniger kümmerte, als um das des Menschen.


1
2
3
4

Tafel 52

Sämtliche Zeichnungen gehören einem Krater an, der, vor wenigen Jahren gefunden, seinen Weg nach New-York nahm. Mit noch einem andern, der ebenfalls dorthin kam, rief er in der Archäologie eine freudige Überraschung hervor, da er in seinen Bildern den Blick auf die polygnotische Kunst erweiterte und vertiefte. Die Zeichnungen sind überaus sorglos, zum Teil sogar recht leichtfertig hergestellt, sie verraten aber das Bestreben der Kunst, mit der Herrschaft der Profilzeichnung zu brechen.

Figur 1. Eine Amazone zum ersten Male mit annähernd richtig gezeichneten Brüsten in Dreiviertelsansicht. Auch der Chiton mit seinen Faltenaugen und Faltenbrüchen bietet Neues. Mit hellem Firnis sind Rundungen und Vertiefungen angegeben. Wie weit die Erkenntnis über Perspektive gediehen, ist aus dem Schildrand zu ersehen. In der langen Achse der Ellipse zeigt er sich unverkürzt, während er bei der kurzen stark zusammenschrumpft.

Figur 2. Ein niedergesunkener Krieger mit einem ihn deckenden Schild, der als Zeichen ein mit eingebrannter Marke gezeichnetes Pferd führt. Eine kühne Bewegung vollzieht der linke Unterschenkel. Er steht senkrecht zur Bildtafel und wird, bei seiner Projektion auf diese, durch die beschmutzte (heller Firnis) Sohle verdeckt. So sieht denn diese letztere aus, als wäre sie am Oberschenkel angeklebt. Auch die Schwertklinge ragt senkrecht in die Bildtafel. Auf der Geländelinie links eine im Kampfgewühl zertretene Pflanze, deren Zustand durch die Abwärtsrichtung der Blätter ausgedrückt ist.

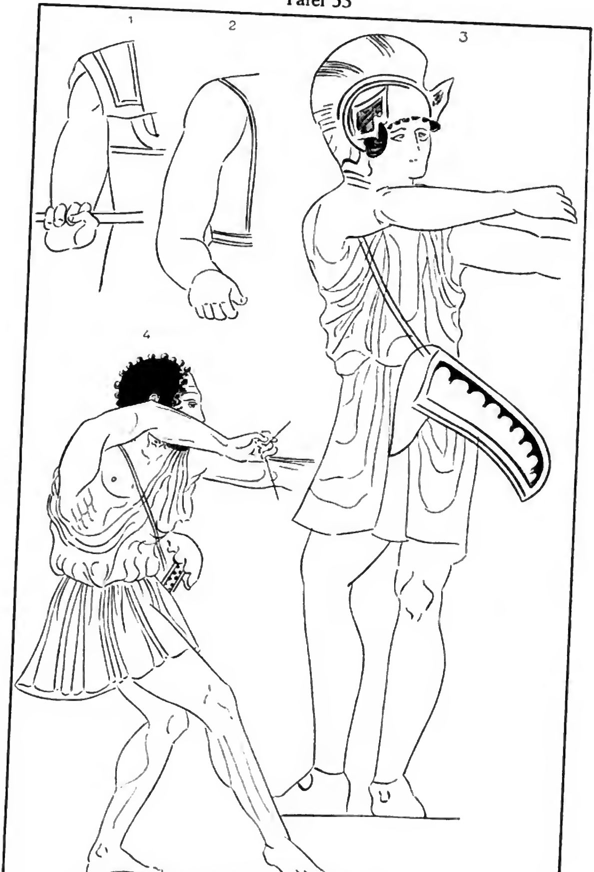
Figur 3. Eine mit Kapuze versehene Amazone, die, nur bis zum Halse sichtbar, hinter einem Geländerücken dem Kampfe zuschaut oder im Begriff ist, über den Hügel wegzuschreiten.

Figur 4. Erstmalige richtige Darstellung des stark verkürzten Unterschenkels beim Knien. Flüchtigste Zeichnung.

Tafel 53

Figur 1—3 ebenfalls aus den Bildern der New-Yorker Krater. In 1 wieder das gewaltsame völlige Verschwinden eines Körperteiles, des Vorderarmes, was das matte Halten der Lanze zur Folge hat. Richtige Zeichnung dagegen in dem Arme Figur 2, von einer reitenden Amazone. In der überaus flüchtigen Zeichnung der Figur 3 erscheint der Ober-

Tafel 53



arm richtig verkürzt. Es wurde hier zum ersten Male der Versuch gemacht, den Helmbusch der Dreiviertelsansicht des Kopfes entsprechend wiederzugeben. Älter als diese Zeichnung ist die des Odysseus (beim Freiermord) in Figur 4. Sie ist, wie die Falten des unteren Teiles des Chitons zeigen, weit strenger, ja selbst die hintere Kontur des Kleides kommt noch zum Ausdruck. Die Stellung der Beine ist allerdings lebhafter und dem Bogenschießen entsprechender. Alte Ausdrucksweise liegt auch noch in dem erhobenen rechten Ellenbogen und in der mit gezierter Haltung nach auswärts gerichteten Hand[1]).

Titelbild

Ausschnitt. Das großartigste Vasenbild sowohl in den Einzelformen, wie in der ganzen Komposition findet sich im Innern einer Münchener Schale. Seine künstlerische Bedeutung entspricht der Größe des dargestellten Gegenstandes. Achilleus stürmt über das Schlachtfeld. Er sucht und findet die Königin der Amazonen, Penthesileia, die der Wucht seines Angriffs nicht standhält und flehend ihm zu Füßen sinkt. Da, im letzten Augenblick des Kampfes, begegnen sich liebend die Blicke, aber zu spät, schon durchbohrt das Schwert des Helden Penthesileia das Herz. — Wir haben es hier mit einem jener Bilder zu tun, die nahe zur Wandmalerei heranführen. Das geht nicht bloß aus der Vornehmheit der Zeichnung und der Großartigkeit der Anlage, sondern auch aus der technischen Mache hervor. Überall das Streben nach malerischen Effekten: der Schmuck der Penthesileia und der Waffen des Achilleus ist aus Tonerde plastisch aufgetragen und vergoldet, die Schärfe der Muskelzeichnung durch Beigabe eines hellen Firnisstriches gemildert. Der zwischen Schild und Schulter sichtbare Mantel des Achilleus ist von grauer Farbe und hat ein dunkles, weiß gerändertes Börtchen. Ein Krieger im linken Teil des Bildes trägt einen mattrötlichen Mantel mit weißen Verzierungen, und auch das Kleid der Königin war mit Deckfarbe bemalt, die jedoch, weil nicht brandfest, vollständig abgefallen ist. Es ver-

[1]) Auch das Bild, dem diese Figur angehört, wird mit der polygnotischen Kunst in Verbindung gebracht. Da der Künstler die ganze Komposition nicht auf die gleiche Seite der Vase bringen konnte, setzte er die dem Tode verfallenen Freier auf die eine Seite und Odysseus auf die andere. So schießt denn dieser ein Loch in die Luft. Man beachte noch den großen Unterschied zwischen dem Schema des unteren Teils des Chitons und den ganz naturalistischen Quetschfalten beim kleinen Überschlag über den Gürtel, die hier zum ersten Male an Stelle des Bogenbausches auftreten.

Tafel 54



blieben nur einige mit hellem Firnis flüchtig hingeworfene Faltenangaben auf dem Tongrund. Das Bild gehört dem Beginn der polygnotischen Zeit an. Der Oberlidstrich des Auges und die Wimpern dieses Lides sind hier zum ersten Male schüchtern angegeben.

Tafel 54

Eine Kunst, die ihre höchste Höhe erklommen, führt nicht in schroff abfallender, sondern in sacht geneigter Ebene wieder nach abwärts. Es entfaltet sich in ihrem Niedergang noch eine rege Tätigkeit der Künstler, die das von ihren Vorgängern mühsam erworbene Gut in leichtere Ware umsetzen. Die Formensprache wird jetzt flüssig. Sie blendet, aber erwärmt nicht mehr. An Stelle des Suchens, des Tastens und des Ringens der Künstler auf dem Höhenwege tritt jetzt im Allgemeinkönnen virtuose Betätigung ein. Diese abschließende Phase in der Vasenmalerei zeigt eine prachtvolle Amphora des reichen Stils in Paris mit dem Bilde des Gewaltigsten, was je ein Menschengeist erdichtet hat: des Kampfes der Götter und Giganten. Da begegnet das Auge weder einer zeichnerischen Ungeschicklichkeit, noch einer Unklarheit in der Wirklichkeitserscheinung. Überall Routine, überall schrankenlose Freiheit der ausführenden Hand. Geschmeidig wenden, drehen und beugen sich die Körper, bewegen sich ungehemmt ihre Glieder. Das reine, ungebrochene Profil, das Kleben an der Bildfläche gehört der Vergangenheit an. Ein drängendes Kampfgewühl mit ungehemmten Bewegungen der Kämpfenden. Dabei aber strengste Beachtung des Silhouettencharakters bei bewunderungswürdiger Komposition, in der die schwarz ausgefüllten Räume zwischen den Figuren kaum nennenswert erscheinen.

Figur 1. Athena stößt die umgekehrte Lanze, „den Kolben", in die Lenden eines niedersinkenden Giganten, der im Begriff war, ihr einen Stein an den Kopf zu werfen. Bewegungen und flatterndes Gewand meisterhaft; ebenso der Ausdruck des Kniens.

Figur 4 aus demselben Bild. Ein Gigant in verlorenem Gesichtsprofil. Figur 2 und 3 von einer Scherbe in Neapel mit derselben Darstellung des Götterkampfes und demselben Charakter der Zeichnung; nur feiner und sorgfältiger in der Ausführung. Wie in den Bildern des Meidias, so zeigen auch hier jugendliche Personen, Frauen miteingeschlossen, Stirnfalten. Die Körpermitte ist von der Halsgrube zum Nabel durch eine Doppellinie, von da nach abwärts durch Haarwuchs bezeichnet.

Tafel 55

1



2



13. Der Tanz (Tafel 55—58)

In anmutigem Drehen auf den Fußspitzen, mit schwebenden Armen und leicht sich wiegendem Körper führten die griechischen Mädchen bei lieblichem Saitenspiel und dem Klang der Flöte ihre alltäglichen Tänze aus. Anders war der Tanz der trunkenen Mänaden am Dionysosfest unter den schrillen Tönen der Satyrpfeifen. Da gab es ein Rasen, ein Stürmen und Wirbeln, ein wildes Schwingen des Thyrsosstabes, der Kastagnetten, des Tympanons in unbändiger Leidenschaft. Mit welchem Ergötzen die Augen der Künstler diesen Tänzen gefolgt sind, zeigen die Nachbildungen, die zu den graziösesten und leidenschaftlich bewegtesten Schöpfungen der Kunst aller Zeiten gehören.



Fig. 23

Tanzende Mänade (Bacchantin) von Hieron, in der Hand einen Trinknapf; der Chiton zweimal überschlagen.

Von allen Sitten und Gebräuchen aus dem Altertum steht die Art, wie die Griechen das Dionysosfest feierten, unserem modernen Gefühl am entferntesten. Man möchte wähnen, daß in ihm nichts anderes vorliegt, als der Ausfluß lebhaft bewegter Phantasie. „Noch als Kind wird Dionysos von den Titanen zerrissen und von Semele zum zweiten Male geboren. Dieser Vorstellung entsprach die in Griechenland alle zwei Jahre zur Zeit der kürzesten Tage begangene Feier. Der Ausdruck des Kummers über den Tod des Gottes wechselte mit der Freude über seine Wiederbelebung; aber beides trug den Stempel asiatischer Leidenschaft, enthusiastischer Raserei. Die Feier wurde ausschließlich von Frauen und Mädchen begangen, die in gewisse Kultgenossenschaften vereinigt waren. In Hirschkalbfelle gekleidet, mit Thyrsosstäben (Rohrstangen mit aufgesetzten Pinienzapfen) und Fackeln in den Händen, Schlangen und Efeu in den fliegenden Haaren zogen die Mänaden durch Wälder und Berge, zu dem durchdringenden Schall der Flöten und dem dumpfen Wirbel der Tamburins klagend und jubelnd, die Glieder wie Rasende verrenkend, bis sie ermattet zu Boden sanken. Die Opfertiere, Böcke oder auch Rehe, wurden zur Erinnerung an den Titanenfrevel zerrissen und Stücke davon roh verschlungen." (Göll.)

Tafel 56





Fig. 24 Weißgrundiges Innenbild einer Schale in München. Mänade. In der rechten Hand einen Thyrsosstab, in der linken einen jungen, Dionysos heiligen Panther, im wehenden Haare eine zischende Schlange. Über den Rücken fällt ein mit hellem Firnis gedecktes Pantherfell. Klar in der Form die unten genähten, oben geknüpften Chitonärmel. — Der Stil der Zeichnung steht Brygos ungleich näher als Hieron. Man vergleiche damit Figur 23. Obgleich in dieser der Faltenwurf entschiedenen Fortschritt zeigt (der hintere Rocksaum schon bedeutend in die Höhe geschoben), macht das Ganze doch einen weniger frischen Eindruck als die geistvolle weißgrundige Zeichnung.

Tafel 55

Figur 1. Schaleninnenbild aus dem Beginn des strengen Stils. Das im Peplos tanzende Mädchen vorzüglich dem Rund des Kreises angepaßt. Unter ihr eine in hüpfendem Tanzschritt die Kastagnetten schlagende Mänade. Sie trägt einen weichen, weit über den Gürtel gezogenen Chiton. Hieron war Meister in der Darstellung wilder Tänze, doch fallen seine Gestalten stumpf gegen das feine, lebensprühende Figürchen der Tafel ab, das eher den geistreichen und feinfühligen Werken des Brygos angehört.

Tafel 57



Tafel 58

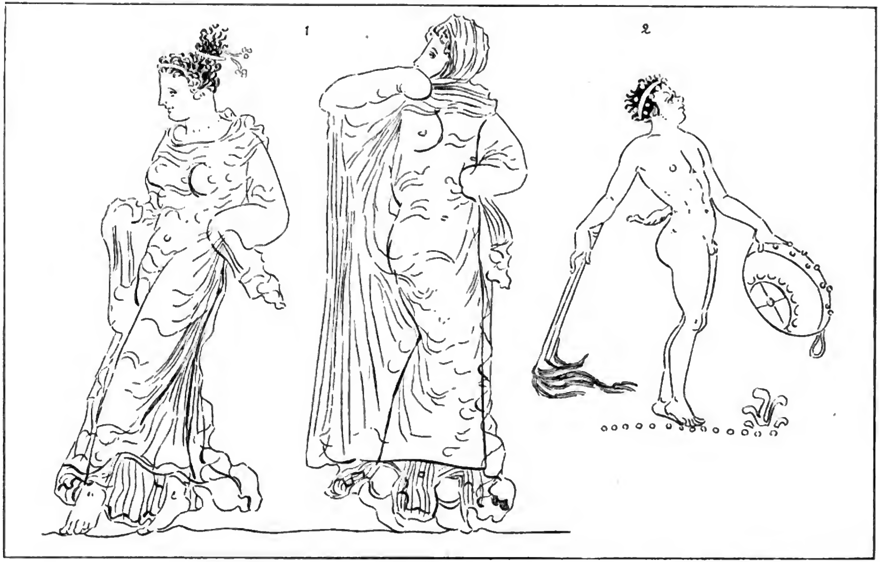




Fig. 25

Tamburin schlagende Tänzerin in leichtem Kleide. Unteritalisch. Wie groß der Unterschied zwischen attischer und unteritalischer Kunst ist, lehren am besten die Darstellungen der Tanzszenen. Dort feinste, nicht zu übertreffende Zeichnung, vereint mit dem Ausdruck sprühender Leidenschaft. Hier wohl noch das Vermögen guter Formgebung, von dem Ausbruch innerer Erregung jedoch keine Spur mehr.

Tafel 56

Mänade in wirbelnden Kreisen. Hinter ihr ein taktschlagender Satyr. Nachperikleische Zeit.

Tafel 57

Meidiasstil. Das simple Gewächs deutet an, daß der Tanz im Freien stattfindet. Hier keine wilde Ausgelassenheit, sondern ein maßvolles Dahinschweben. Brillante Differenzierung in der leichten Kleidung der tanzenden Mädchen.

Tafel 58

Anderer Ausdruck als bei dem vorausgehenden Bilde auf Tafel 58, Figur 1. Ein moderner Kritiker würde schreiben: „Die Bewegungen vor dem Spiegel einstudiert, ein Kokettieren mit dem Publikum.“ Rechts (Figur 2) ein junger Satyr, im Vasenbild mit einer alten Vettel einen Kankan tanzend.

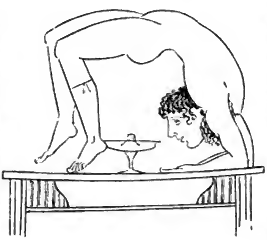


Fig. 26

Gauklerin. Neapel. Das Kunststück, den Rücken über einem Gegenstand abzubeugen, letzteren mit den Zähnen zu erfassen und sich langsam wieder aufzurichten, ist in den Varietés heute noch in Übung. Solche Gauklereien fanden bei den Symposien (Trinkgelagen) im 5. Jahrh. Eingang. „Es bedeutet den völligen Bankrott des alten edlen Symposions, wenn man sich selbst nicht zur Unterhaltung genügte, sondern immer mehr gemietete Personen aller Art nötig hatte. So treffen wir jetzt beim Symposion allerlei Darstellungen des heutigen Varieté. Gaukler und Gauklerinnen, die in ihrer Gewandtheit den heutigen „Artisten" nicht nachstanden, zeigten ihre Akrobatenstückchen mit Zähnen wie Zehen, Schwerttänzerinnen sorgten für Nervenerregung, Spaßmacher für tolle Ausgelassenheit." (Poland.)

Nachwort über die Perspektive und den technischen Betrieb. Könnten wir nach diesen Darlegungen nun auch noch Genaueres über die Gestaltung der Perspektive in diesen Bildern beibringen, so würde dies für die Geschichte der Künste eine willkommene Bereicherung bedeuten. Doch da lassen uns die Vasenbilder im Stich. Und es scheint, daß es auch in der Wandmalerei eine stufenweise sich entwickelnde Perspektive nicht gegeben hat. Manche Künstler treten ihr ruckweise näher, andere verhalten sich ablehnend, so daß erst in der perikleischen Epoche ein wirklicher, allgemeiner Fortschritt zu verzeichnen ist. Dazu kommt noch, daß in der ersten Zeit des 5. Jahrhunderts ein bedeutender Führer in der Kunst gelebt haben muß, der durch seinen Einfluß jedes perspektivische Zeichnen in seiner Entwicklung unterband. Es wird ein Meister gewesen sein, der, gewaltig wirkend, das Höchste in der Kunst nicht in der Naturalistik, sondern in der Stilistik gesucht hat. So wurden denn die zum Naturstudium schon hinführenden Wege wieder verlassen. Die perspektivisch schon ziemlich gut gezeichneten Schilde legten sich wieder breit in die Bildfläche. Die Falten der Gewänder, die schon natürlich am Körper herabfielen, mußten sich einem strengen mathematischen System fügen. Die Körperglieder durften sich nicht verkürzen,

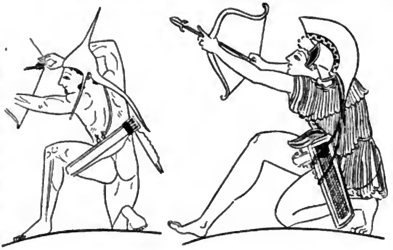


Fig. 27

Versuch des Euphronios in natürlicher Gestaltung des Kniens. Mißlungen die dem rechten Unterschenkel angeflickte Fußsohle. Diese im strengen Stil häufig vorkommende unorganische Verbindung kann nur einer einzigen Werkstätte entstammen.

Fig. 28

Die Figur links aus der ältesten Zeit des rotfigurigen Stils, die rechts von Duris. So bescheiden die beiden Figürchen erscheinen, so vielsagend sind sie für die Geschichte des rotfigurigen Stils, dem Kinde der Borste.



Schon in der schwarzfigurigen Malerei wurde der „Schepper", wie unsere „Wandmaler" den langborstigen Pinsel nennen, zum Ziehen von geraden Linien benützt. Zur Erzielung feinerer Linien wurde er dünner und dünner gebildet, bis schließlich ein Maler die Feinheit eines Linienzuges mittelst einer einzigen Borste entdeckte. Damit lag die Erfindung des rotfigurigen Stils in greifbarer Nähe. Schon die ersten Bilder in Borstenzeichnung bewirkten, daß eine Menge Maler aus anderen Städten nach Athen zogen, sich der neuen Kunst zu widmen. So entstand daselbst ein Großbetrieb, dem alle andere Vasenmalerei Griechenlands zum Opfer fiel. Jener Erfinder, der erste Lehrmeister, jedenfalls ein Künstler von ungewöhnlicher formaler Gestaltungskraft, steuerte wie oben erwähnt offenen Blicks der wirklichen Erscheinung der Formenwelt zu; anders wäre eine Perspektive wie in dem Figürchen links nicht zu erklären. Leider war die Tätigkeit dieses Mannes nur von kurzer Dauer. An seine Stelle trat ein Stilist, auf den wohl das großartige Schema des strengen Stils zurückgeht. So kam die reine Profilzeichnung, wie sie das Duris-Figürchen zeigt, zur ausgesprochenen Herrschaft.

wenn dadurch ihre Bewegungen auch ausfielen wie die eines zuklappenden Taschenmessers. Unsere Tafeln haben dieses System zwar genügend zur Anschauung gebracht, doch sei in den drei Gegenüberstellungen der

Fig. 29

Herakles von der Gigantenvase in Paris. Vollständige Überwindung aller zeichnerischen Schwierigkeit. Vorzüglich die Verkürzung des rechten Unterschenkels. Um seine Kunst ins rechte Licht zu setzen, drehte der Künstler den Schützen

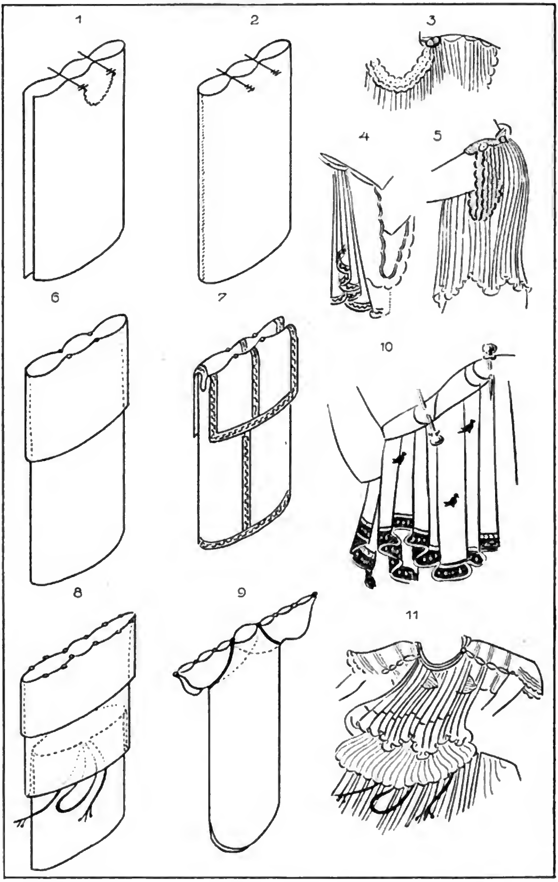


dem Beschauer zu, ließ ihn aber auf unnatürliche Weise durch die Wendung von Kopf und Schultern seine Pfeile nach der linken Seite versenden. Bei all dieser Routine verraten die knabenhaften Gesichtszüge des Heros den keimenden Niedergang der Vasenmalerei.

Textfiguren 28 und 29 nochmals darauf hingewiesen. Der kleine Bogenschütze stammt von einer der ältesten Vasen des rotfigurigen Stils. Der rechte Unterschenkel weist ein frühzeitiges Beispiel richtig verstandener Perspektive auf, deren sorgfältigere Beachtung erst der polygnotischen Zeit vorbehalten war. Die Amazone rechts, von Duris, bringt wieder das ganze System des Parallelismus zur Bildfläche zum Ausdruck, und doch war Duris ein nach Neuem strebender Künstler. Die Amazone schießt an dem etwas seitwärts stehenden Feind vorn vorüber. In dem Herakles der Figur 29, aus dem Gigantenkampf der Pariser Vase, zeigt sich völlige Überwindung des Profilcharakters. Wie vorgeschritten die Wandmalerei dieser Zeit war, zeigt die Angabe der Lider des unsichtbaren Auges[1]).

[1]) Das ganze Wesen der Vasenmalerei können wir solange nicht vollständig erkennen, als uns die Kenntnis ihres technischen Betriebes noch mangelt. Namentlich herrscht völlige Unklarheit über die Größe der Werkstätten, denen man unseres Erachtens einen viel zu geringen Umfang zuschreibt. Man darf nicht annehmen, daß Schlemmer und Dreher die Hände in den Schoß legten, bis der Künstler ihr Erzeugnis kostbar ausgestattet und der Brenner es für alle Zeiten widerstandsfähig gebrannt hatte. Nein, da war rege Tätigkeit eines Heeres bestgeschulter Leute, die sich gegenseitig in die Hände arbeiteten. Nur in großen Massen konnte der Ton geschlemmt und gerötet werden. Die Dreher lieferten ohne Zweifel, den Ofenfüllungen entsprechend, Serien von Vasen, die unter sich, des Brandes halber, gleichstarke Wände aufweisen mußten. Eine Besonderheit beim Drehen bestand in der stückweisen Herstellung (Fuß, Hals und Bauch) der größeren Gefäße. Erst wenn durch die Austrocknung die Gefahr des Einsinkens der feuchten und schweren Wände beseitigt war, wurden die Stücke zusammengesetzt. Die Schalen erhielten rückwärts einen Stachel und wurden, jedenfalls erst nach Beendigung des Rückbildes, mit dem Fuße vereint. Eine Ofenfüllung mag für große Gefäße etwa aus fünf Stück, für kleinere aus 20 bis 40 bestanden haben. Da nun für den Brand eine absolut gleichmäßige Austrocknung der einzelnen Stücke erste Voraussetzung ist, mußten die Vasen gleichzeitig bemalt werden. Dazu aber waren sicher 20 bis 30 Künstler nötig, die für den Bildentwurf und die Bildausführung in steter Tätigkeit begriffen waren. Wenn wir uns das alles vergegenwärtigen, kommen wir zu der Annahme, daß es in Athen wahrscheinlich nur einen einzigen Großbetrieb gab. Auch während der Zeit des schwarzfigurigen Stils im 7. und 6. Jahrh. kann an den verschiedenen Orten der Vasenkunst immer nur ein Betrieb in Frage kommen. Das wird sich erst in voller Stärke zeigen, wenn endlich die unbegreifliche Lässigkeit in der modernen Reproduktion der Vasen ihr Ende findet, so daß wenigstens der bessere Teil derselben dem Studium leichter zugänglich wird. Vor allen Dingen sind gute Zeichnungen nötig, die den Bildern in allen Einzelheiten (Vorzeichnungen usw.) nachgehen. Sicher käme dadurch so viel Überraschendes zutage, daß uns das ganze Werden der griechischen Kunst bedeutend näher gerückt würde. Sieht man doch erst beim Abzeichnen der Bilder, in der Verfolgung jedes einzelnen Striches, wie sehr durch die alten Veröffentlichungen selbst dem mäßigen griechischen Künstler wehe getan wurde. Freilich darf der Nachbildner nicht bloß „abzeichnen", sondern muß fähig sein, in den ganzen Geist der griechischen Arbeit einzudringen, denn sonst kann selbst ein guter Zeichner im Charakter der Einzelformen die Treffsicherheit nicht vollständig erreichen. Die Photographie dürfte in der Hauptsache nur für die Gesamtansichten oder für tadellos erhaltene, auf annähernd ebene Flächen gemalte Bilder, sowie für gewisse Einzelheiten in Frage kommen.

Tafel 59



14. Die Gewandung (Tafel 59—72)

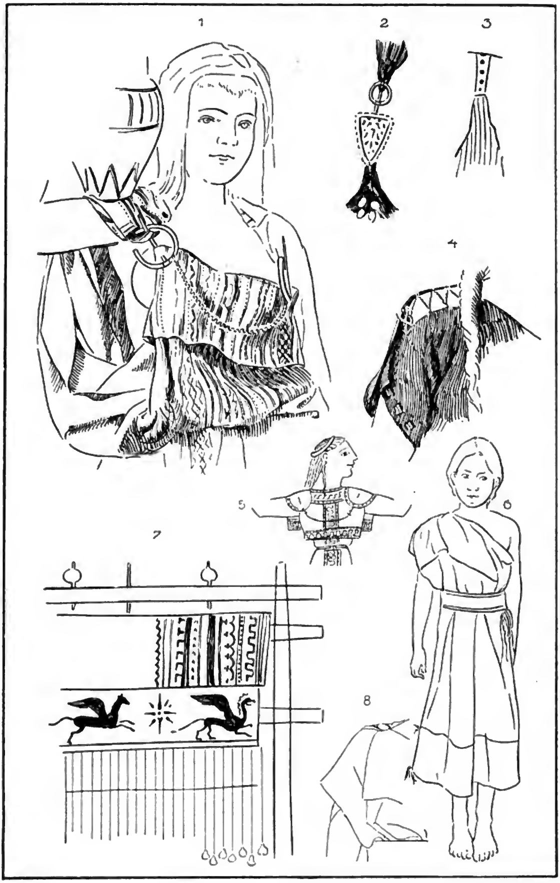
Tafel 59

Die Darstellung des Menschen und die der Gewandung zeigen in der griechischen Kunst eine so enge Zusammengehörigkeit, daß das Verständnis für die eine lahm liegt, wenn die andere in die Betrachtung nicht mit einbezogen wird. Zuerst entsprachen den starren Körperformen ebenso starre Gewandfalten. Und wie nun in jenen die Fesseln von Epoche zu Epoche allmählich abgeworfen wurden, so auch hier, bis schließlich im perikleischen Zeitalter Körper und Kleid gleichzeitig in einem Gusse das höchste typische Ideal erreicht hatten. Man darf daher im Gewande, so wie es uns die Kunst überliefert hat, weniger eine genaue Darstellung der Wirklichkeit erblicken, als vielmehr ein dem Künstler willkommenes Mittel, in Freiheit die Schönheit der menschlichen Gestalt hervorzuheben, indem er es ihrer Bewegung folgen ließ, so wie die begleitende Musik sich der menschlichen Stimme anschmiegt.

In ältester Zeit wird die Kleidung nach Erfindung des Webstuhles in wärmeren Himmelsstrichen aus nichts anderem bestanden haben, als aus einem der Größe des Körpers angepaßten Stück Stoff, wie es auch heute noch bei südlichen Völkern als alleiniges Kleidungsstück getragen wird. Man windet es überall fast gleichmäßig um den Unterkörper, schlägt es über die Achseln, über Kopf und Lenden. Man gürtet es über den Hüften, über und unter der Brust, knüpft es auf den Schultern.

Ein solches Stoffstück treffen wir auch in den Vasenbildern. Tausendfältig ist die Art, wie es dem Körper in rein künstlerischer Absicht zum Hervorheben seiner Schönheit angepaßt wird. Die Männer schlagen es in einem großzügigen, die Gestalt majestätisch hervorhebenden Faltenwurf über die Schultern, den ganzen Körper damit einhüllend. Der Jüngling nimmt es in verminderter Größe leicht auf Arm oder Schulter und überläßt es in freier Bewegung einem wohlgefälligen Spiel mit den nackten Körperformen. Frauen und Mädchen legen es sackartig um, befestigen es mit Spangen über der Achsel und gürten es über der Hüfte. Nun konnte wohl durch geschmackvolles Umlegen dieses Kleidungsstückes bei allem öffentlichen Auftreten Würde und Anmut erzielt werden, doch war es keineswegs praktisch für den Alltag. Man nähte daher die Längsseiten des Stoffes zusammen, und, nachdem man einmal so weit war, lag es in den Kulturländern nahe, auch noch Ärmel beizufügen. So entstand das natürlichste aller Kleidungsstücke, der Ärmel-

Tafel 60



Chiton. Auf diese Weise kam man in Griechenland zu drei Kleiderformen: zum Mantel für Männer und Frauen, zum einfachen, an der Seite gewöhnlich offenen, ärmellosen, schwer fallenden Peplos aus dichtem Gewebe für Frauen, zum leichten, feine Falten bildenden, an der Seite stets geschlossenen, mit Ärmeln versehenen oder ärmellosen Chiton für beide Geschlechter.



Fig. 30

Vier Frauen in festtägigem Peplos von der berühmtesten aller Vasen, der nach ihrem ersten Besitzer benannten Françoisvase in Florenz. Ausgebildeter schwarzfiguriger Stil des 6. Jahrh. Die weiße Farbe der nackten Körperteile mit aller aufgelegenen Zeichnung abgerieben. Die Frauen fassen sich an den Händen, wobei eine derselben steif ausgestreckt bleibt. Bei der ersten Figur, die perspektivisch alle anderen decken müßte, und bei der letzten läuft auf der Vorderseite des Kleides ein Zierstreifen herab. Bei der dritten tragen die Nadeln über den Schultern ein reiches Kettchen. Vorzüglich die zweite mit figürlichen Darstellungen, die den ganzen Peplos füllen, in einer Ausführung (Ritzstift und Pinsel), gegen welche die auf rauhem Schabpapier erfolgte Nachbildung als Stümperei erscheint. Während zu dieser Zeit der Malerei der Mantel schon in Falten gebildet wird, fällt der Peplos noch sackartig herunter. Der Oberkörper erscheint wie im frühen rotfigurigen Stil mit einer Brust im Profil, das freilich der schönen Rundung noch entbehrt.

In Figur 1 das ungenähte, in Figur 2 das genähte Kleid. An der Naht des letzteren laufen häufig zwei Borten herab, die in den Vasenbildern durch zwei Pinselstriche bezeichnet wurden. Auf den Schultern wurde der Stoff übereinandergezogen und mit Nadeln festgesteckt; links und rechts verblieben weite Armlöcher. Die Nadeln waren häufig, um nicht verloren zu gehen, durch ein Kettchen miteinander verbunden. Darstellungen solcher Kettchen finden sich aber nur in der schwarzfigurigen Malerei. Eine besondere Form des Chitons wie des Peplos bestand nun darin, daß man sie zum größeren Schutz des Körpers um ein gutes Stück länger nahm und oben umschlug. Der Überschlag konnte ge-

Tafel 61

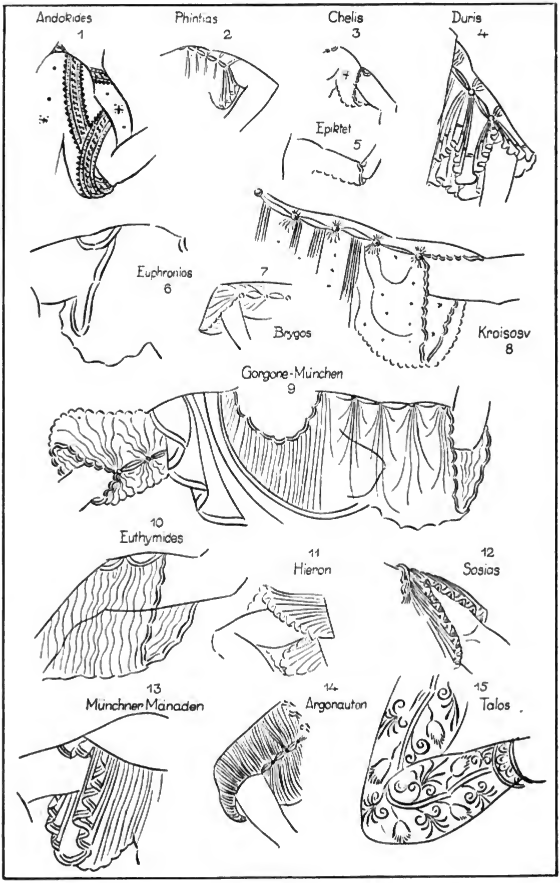


schlossen (Figur 6) oder aufgeschnitten sein (Figur 7). Er reichte bis zum Gürtel oder auch noch weiter herunter bis zur Mitte der Oberschenkel. Oftmals wurde auch der Stoff so lange genommen, daß ein zweifacher Überschlag stattfinden konnte: der eine über dem Gürtel, der andere, wie gewöhnlich, beim Halse (Figur 8). War der Stoff des Chitons sehr breit, so wurde, um sein Aufbauschen zu verhüten, ein im Rücken gebundenes Achselband (Figur 9) zu Hilfe genommen. Der Halsausschnitt wurde in der ganzen Zeit des strengen Stils durch ein paar einfache Bögen oder durch eine aus kleinen Bögen zusammengesetzte Linie gegeben. Von diesen laufen die Falten senkrecht abwärts. Man ist geneigt, bei dieser oft krausenartigen Bildung an ein durch einen Faden bewerkstelligtes Zusammenziehen des Halsausschnittes zu denken. Bestärkt wird diese Vermutung durch die Darstellung in Figur 3.

Links und rechts von der durch Nadeln oder Knüpfung hergestellten Halsöffnung waren die Armlöcher. Der Stoff fiel hier nach seiner Befestigung über der Achsel entweder frei herab, oder er wurde beim Chiton ein Stück weit über den Oberarm gezogen[1]) und durch Nadeln oder Knöpfe so zusammengesteckt, daß zwischen den verbundenen Stellen kleine Schlitze entstanden. Bei der letzten Knüpfung bildete das Vorder- und Rückstück des Stoffes über dem Arm einen scharfen Winkel und unter demselben einen runden Bausch. Diese beiden Formen sind in allen Bildern in höchst charakteristischer Weise wiedergegeben. Damit der Winkel zum Ausdruck kommt, ist ein Stück des zurückliegenden Teiles wenigstens durch einen kleinen Bogen dem sichtbaren vorderen Teil noch zugefügt, im Falle die ganze Knüpfung nicht schon von vornherein von der Höhe der Schulter etwas nach vorn verschoben wurde. So zeigt sich hier bei aller strengen Profilzeichnung des Körpers gute Perspektive im Gewande. Nicht wenig auffallend ist es, daß beim Ärmelloch nicht allein der Saum perspektivisch gezeichnet wurde, sondern auch der rückwärtige Bausch noch in einem kleinen Stück zur Ansicht kommt. In Figur 5 ist der Bausch des „falschen Ärmels“ punktiert. Der geschlossene Überschlag läuft um ihn herum, ebenso auch in der Figur links. In Figur 10 ist der Überschlag ein offener. Die falschen Ärmel werden durch den senkrecht herabfallenden Vorderteil des Stoffes verdeckt. In Figur 11 eine große Stoffülle, die ein weites

[1]) Sogenannter „falscher Ärmel“.

Tafel 62



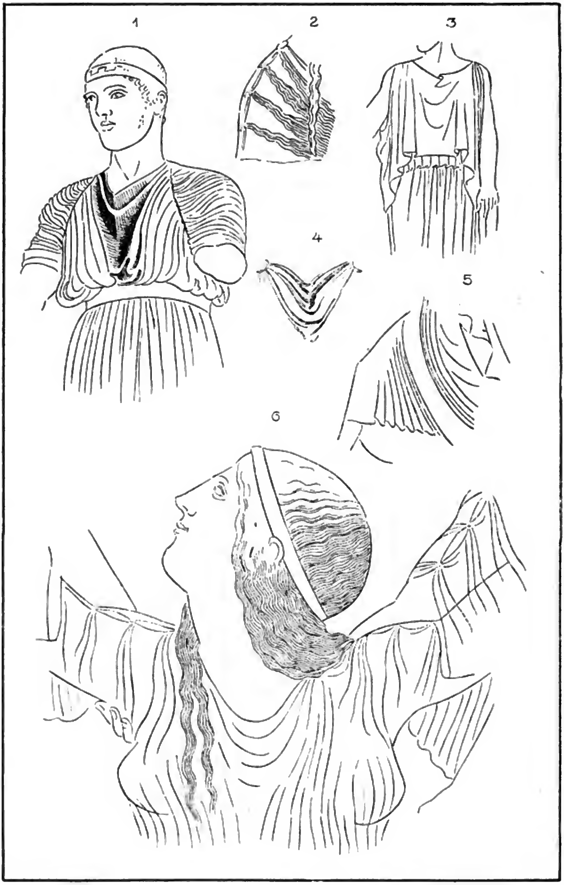
Andokides
1
Phintias
2
Chelis
3
Duris
4
Epiktet
5
Euphronios
6
7
Brygos
Kroisosv
8
Gorgone-München
9
10
Euthymides
11
Hieron
12
Sosias
13
Münchner Mänaden
14
Argonauten
15
Talos

Herausziehen der Ärmel und einen zweiten Überschlag über dem Gürtel erlaubte. Der obere Überschlag hat die gewöhnlichen Saumfalten, der untere ist in der Begrenzung der kleinen Bögen, wie überall, als Bausch charakterisiert. Nicht unwahrscheinlich ist es, daß die geknüpften Ärmel, die in den Bildern als falsche erscheinen, teilweise wirkliche, zugeschnittene waren, indem, besonders bei Festkleidern, statt der Naht über der Schulter die reizvollere Knüpfung gewählt wurde. Jedenfalls haben die Künstler den weitestgehenden Gebrauch von ihr gemacht. Besonders die des strengen Stils sehen die Vornehmheit der Kleidung in einem geknüpften, weiten, bauschigen Ärmel. In der polygnotischen Zeit vermindert sich Weite und Knüpfung schon zusehends, und in der perikleischen lieben es die Künstler, die nackten Arme zu zeigen. Sie kommen auf die Gewandform in Figur 2 zurück, die dem Körper sich am besten anschließt und auch heute noch dem künstlerischen Sinn am meisten zusagt.

Beim Peplos sehen wir in allen Darstellungen einen schweren, breiten Wurf der Falten, hinter dem die Körperformen verschwinden, beim Chiton ein leichtes, fließendes, sich den Formen eng anschmiegendes Gefältel. Dort ein dickes Gewebe aus Wolle, hier eines aus feinstem Leinenfaden. Der Peplos soll das alte dorische, aus einheimischer Wolle hergestellte Kleid sein, während man annimmt, daß der leichte Chiton jonischen Ursprungs ist[1]). — Vielfach taucht die irrige Meinung auf, das schematische Gefältel, das in den Vasenbildern gegeben ist, habe als Arbeit des Bügeleisens wirklich bestanden; seltener begegnet man der Annahme, daß sich Bleikugeln in den Mantelzipfeln befanden. Die kleinen Quästchen an diesen sind aus Ketten- und Einschlagfäden gebildet und beweisen, daß die Kleider nicht aus einer großen Stoffmenge zugeschnitten, sondern einzeln für sich auf dem Webstuhl abgepaßt wurden.

[1]) Als Arbeitskleid konnte der offene Peplos wohl kaum dienen, da er dem Oberkörper viel zu lose anliegt. Am häufigsten wurde er im 6. Jahrhundert dargestellt, im 5. verschwindet er mehr und mehr. Im schwarzfigurigen Stile gab er dem scharfen Ritzstift willkommene Gelegenheit, reiche Verzierung mit bewundernswertem Geschick zum Ausdruck zu bringen.

Leicht zu unterscheiden vom Peplos ist der Chiton, denn hier schwelgt die Borste in der Darstellung engsten Gefältels. Er ist wohl im ganzen Altertum zur alltäglichen Arbeit als das hiezu geeignetste Kleidungsstück getragen worden. Bei dieser Verwendung durften ihm die Ärmel nicht fehlen. Auch mußte zum bequemen Ausziehen am Halse ein Schlitz angebracht werden. Der lief aber nicht vorn herunter, sondern war, wie bei der Litewka, über die Achsel gesetzt. Bei festem Verschluß trat er so wenig in die Erscheinung, daß er von den Künstlern unberücksichtigt gelassen wurde.


1
2
3
4
5
6

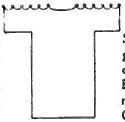


Fig. 31 Ärmel-Chiton. Nach den Vasenbildern, besonders nach denen des strengen Stils zu urteilen, war derselbe das beliebteste Kleid der Frauen. Namentlich als Festkleid mit Überschlägen und reichen Wirkereien und Stickereien. Wenn die Bilder nicht trügen, erstreckte sich der Brustüberschlag des öfteren auch über die Arme. In der Bildhauerei war das ärmellose Kleid mehr beliebt, weil es die Plastik des Oberkörpers weniger beeinträchtigte.

Tafel 60[1])

Diese Tafel führt uns abseits des Weges. Sie zeigt uns Kleidungsstücke der Gegenwart, die mit denen der griechischen Zeit ungefähr identisch sind und so die antike Art des Anlegens veranschaulichen können. — Figur 1. Eine junge Berberin in einem reich gemusterten Kleide, das durch Spangen über den Schultern festgehalten wird und vorne, etwas über den Gürtel gezogen, einen kleinen Bausch bildet. Ganz dasselbe Bild der Kleidung, nur schematisch gezeichnet, bietet Figur 5 von der schwarzfigurigen Françoisvase des 6. Jahrhunderts. Der geschlossene Peplos ist nur wenig über den Gürtel gezogen. Faltenlos, aber durchaus klar, fällt der vordere Überschlag über die Brust. Der rückwärtige wird unter den Schultern sichtbar. Beide sind auf den Schultern weit übereinandergezogen und mit Nadeln verbunden, die in Wirklichkeit von vorn nach hinten, aber nicht wie in der verfehlten Perspektive der Zeichnung von unten nach oben gehen. Sie sind genau wie bei der Berberin, um nicht verloren zu gehen, durch ein Kettchen zusammengehalten. Sind die Teile des Stoffes über der Gürtung knapp, so werden sie bei den Berberinnen durch eine lange Spange verbunden. Auch hierin (Figur 2) haben wir in der griechischen Tracht (Figur 3) eine Analogie. — Figur 4 und 6 führt uns weitab in die Indianerwelt. Der über der Achsel geschnürte Ärmel gleicht dem griechischen fast vollkommen. Das Kleid des Mädchens ist identisch mit dem Peplos. Es ist an der rechten Seite durch Lederschnüre zugebunden und auf der Schulter (Figur 8) geknüpft.

Daß die Griechen, bei denen die Gewandung eine so große Rolle spielte, in der Herstellung der Kleider große Geschicklichkeit besaßen, ist bekannt. Figur 7, von einem griechischen Vasenbilde, zeigt die älteste Form des Webstuhles. (Davor sitzt die trauernde Penelope, Tafel 45.)

[1]) Ich gebe diese Abbildungen unter Vorbehalt wieder, da sie einem nicht ganz verlässigen Werke (Friedländer, Die Frau im Leben der Völker) entnommen sind, und eine Nachprüfung mir infolge schweren Leidens nicht möglich war.

Tafel 64



Auf ihm wurden die für die Kleider abgepaßten Stoffstücke im Hause von Frauen und Mädchen gewebt, gewirkt und mit kunstvollen Verzierungen versehen. Die Webbäume links und rechts waren an die Wand gelehnt. Der oberste Balken hält sie fest. Um den mittleren windet sich der fertige Stoff, der oben durch Stäbchen am Aufrollen gehindert wird. Beim unteren Balken findet sich die Arbeitsstelle. Die Kettenfäden, nicht einzeln, sondern bündelweise in Gewichten zusammengefaßt, fallen von hier senkrecht abwärts.

Tafel 61

Figur 3. Aus einer Szene, welche die Ermordung des Agamemnon durch Aigisthos darstellt. Klytaimnestra im Hauskleid. Dadurch, daß der Chiton vorne weit über den Gürtel gezogen ist, entsteht unten am Saum ein einspringender Winkel, der abscheulich wirken würde, wenn das Ganze nicht durch die Zeichnung des rückwärtigen Saumes eine geschickte Abrundung erfahren hätte. Der Gürtelbausch ist durch kleine Bögen begrenzt, die das Gefältel des leichten Stoffes andeuten sollen. Von der rechten Achsel ziehen feine Wellfalten abwärts. Im stärksten Gegensatz zu diesen folgt ein kleines Gefältel auf der Höhe der Brust. Die Ärmel sind sicherlich zugeschnitten und genäht. Figur 1 aus demselben Bilde. Große Abwechslung in der Gewandung im Vergleich zu der in Figur 3. Der Chiton hat einen weit herabreichenden Überfall mit Ärmelbildung. Der Halsausschnitt und die Armöffnungen krausenartig in drei Bogenreihungen. — Figur 6. Aus dem schönen Stil. Ein Mädchen in dem offenen, überfallenden Peplos.

Figur 2, 4, 5, 9 zeigen Säume, wie sie am Anfang des strengen Stils, vor der zickzackartigen Bildung dargestellt wurden. Figur 7 und 8, aus der Schlußepoche dieses Stils, bringen dann wieder den Übergang zur natürlichen Bildung, in der Hieron (Figur 7) voranging.

Figur 10. Von der Athena des Äginetengiebels. Die Herkunft der symmetrischen Falten wird durch diese Skulptur plausibel gemacht. Die Mittelfalte wurde zur Aufnahme eines Ornamentstreifens möglichst breit gebildet.

Tafel 62

Armelbildungen des strengen Stils. Figur 1. Genähter Ärmel. Im Ärmelloch die Innenseite der Borte sichtbar. Figur 2. Am Ende der Knüpfung frei herabfallender Stoff. Figur 3. Reizender Bauschärmel.

Tafel 65

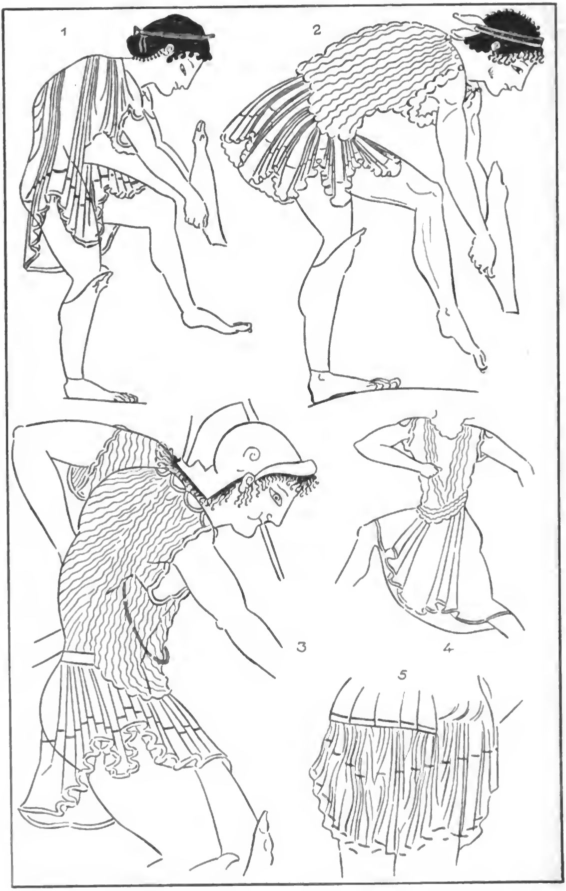


Eigentümlich die oft wiederkehrenden kleinen Bögen oben am spitzen Winkel beim Ärmelloch. Sie sind nichts anderes als ein Teil des rückwärtigen Saumes in perspektivischer Zeichnung. Die häufige Wiederholung dieser Bildung zeigt wieder, daß die Schulung der Maler eine durchaus gleichartige war. Figur 4. Reicher Ärmel, bei dem, was sonst selten der Fall ist, auch der Überschlag dargestellt wurde. Figur 5. Selten vorkommender, enger Ärmel mit dem Bogenstück des Rücksaumes. Figur 6. Weiter Bauschärmel mit schöner Perspektive der Ärmelöffnung. Figur 7. Auch bei Brygos noch eine Begrenzung durch die Bogenreihung. Figur 8. Bei diesem reichen Ärmel mit etwas nach einwärts verschobenen Knüpfung tritt die Perspektive des Armloches deutlich hervor und klärt über die oben genannten kleinen Bögen genugsam auf. Ungewöhnlich die beiden großen Bogenfalten im vorderen Teil. Figur 9. Die schönsten Ärmel. Differenzierung derselben in ruhigerem Herabhängen und im Flattern. Die Kontur des rechten in Bogenreihung und Wellfalten, die Knüpfung nach innen geschoben. Gute perspektivische Faltenangabe unter dieser Knüpfung. Figur 10. Die im strengen Stil am häufigsten vorkommende Ärmelform mit hellem Wellgefältel. Figur 11. Ein im Wehen gedachter Ärmel. Figur 12. Feinstes Gefältel bei reichster Stoffülle. Am Halsausschnitt eine Krause in vierfacher Bogenreihung. Figur 13. Die Falten ähnlich wie in 12, im freien Fall aber natürlicher gebildet. Figur 14. Ein weiter Ärmel aus der Zeit Polygnots mit engem Gefältel, wie es späterhin Meidias am schwungvollsten wiedergab. Figur 15. Beispiel eines Trikotärmels in reicher Wirkerei aus nachperikleischer Zeit (Talosvase). — In den späteren Stilen nimmt die reiche Ausstattung der Ärmel zusehends ab.

Tafel 63

Nicht uninteressant ist ein Vergleich zwischen den Falten der Bildhauerei und denen der Vasenmalerei. Während in letzterer hierbei nur ein schönes Linienspiel erstrebt wird, herrscht in jener die Wahrheit der Form. Der Unterschied ist demnach im einzelnen ziemlich groß. Auf unserer Tafel in einigen Beispielen ein Hinweis auf Bildwerke aus der Zeit des strengen Stils. Figur 1. Der Wagenlenker von Delphi. Langer, gegürteter Chiton. Um die Bewegungen der Arme nicht zu hindern, ist der freie Stoff unter der Achsel durch ein im Rücken geknüpftes Band fest an den Körper herangezogen; die Falten über den Armen, die den

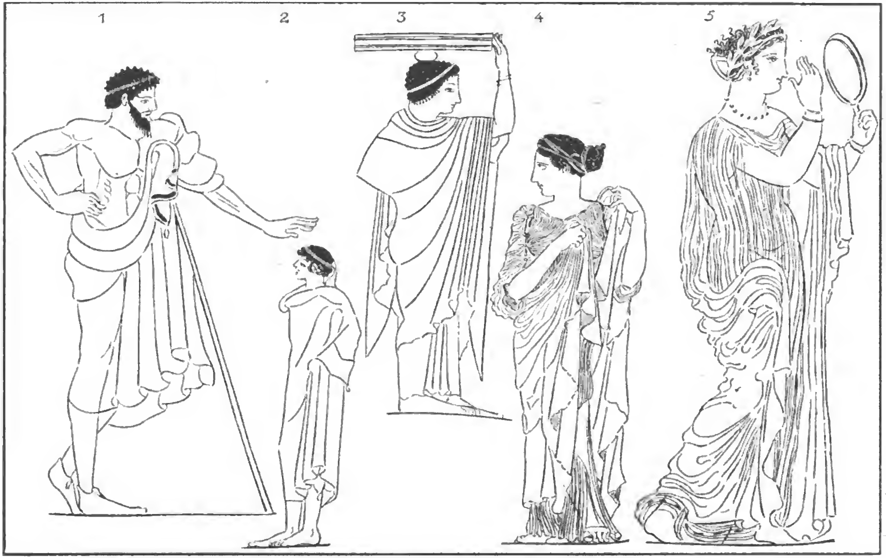
Tafel 66



Meidiasfalten wie ein Ei dem andern gleichen, drängen infolgedessen sich nahe zusammen. Über dem Gürtel ist der Chiton gleichmäßig etwas herausgezogen. Die entstandenen Quetschfalten, die in der Vasenmalerei erst nach dem strengen Stil auftreten (Tafel 65), sind hier in den Formen zwar noch etwas scharf, aber vollkommen der Wirklichkeit entsprechend durchgebildet. Auch im Halsausschnitt besteht ein bedeutender Unterschied. Hier fällt der Stoff in natürlicher Bildung in zwei Falten etwas vor, während er in der strengen Vasenmalerei durch einen oder mehrere glatte Bögen oder durch eine Bogenlinie so dargestellt wird, als wäre er durch einen eingenähten Faden zusammengezogen, wie an anderer Stelle (S. 52) schon erwähnt wurde. Erst von der polygnotischen Kunst ab erhält er die in der Bildhauerei übliche Faltenbildung. Figur 2. Von einem Weihgeschenk aus Athen. Ziemliche Übereinstimmung der Knüpfung und der Falten mit den Vasenbildern. — Figur 3. Von einer Metope des Zeustempels zu Olympia. Der Überfall des Peplos ist symmetrisch angeordnet und gleicht den Zeichnungen auf den Vasen wohl in den Falten der Zipfel, nicht aber in der Falte des Halsausschnittes, die sich hier zur Seite legt. Gerade verlaufend wie die Saumfalten der ersten rotfigurigen Malerei, sind in strenger Behandlung die Quetschfalten des über den Gürtel gezogenen, unter dem Überfall sichtbar werdenden Stoffes dargestellt. Figur 4. Schöne und natürliche Faltenbildung des Halsausschnittes, von einem Mädchen des Erechtheions. Figur 5. Vom Apollontempel in Delphi. Aus dem 6. Jahrhundert. Die Mittelfalte mit den symmetrisch angeordneten Seitenfalten genau wie im Vasenstil. Auch in der starken Bewegung wird das Schema nicht im mindesten aufgegeben. Figur 6. Relief vom Ludovisischen Thron. Die Formen sind bei ihrem geringen Vortreten über den Grund mehr linear als plastisch behandelt. Es deckt sich daher auch die Bildung der Falten mit der der Vasenmalerei. Nur beim Halsausschnitt findet nicht ein Zusammenziehen, sondern ein freies Fallen derselben statt[1]).

[1]) Bei der Faltenbildung unterscheidet man freie Falten, die von ihrem Ursprung bis zum Ende des Gewebes laufen, Innenfalten, die nicht die Kraft besitzen, vollständig auszulaufen, Spannfalten, die sich zwischen zwei Punkten in Spannung befinden, und Quetschfalten, die in ihrem kurzen Verlauf vollständig unter dem Einfluß einer Pressung stehen. Begegnen Falten in ihrem Verlauf einem Hemmnis, so entstehen Faltenbrüche. Innenfalten enden in dem Faltenauge, dessen Name von der scharfen Wiederspiegelung des Lichtes kommt. — Die großen Maler der einzelnen Kunstepochen liebten zumeist das dichte Wollgewebe mit seinen tiefen, weichen Falten, seinen breitflächigen Brüchen und seinen scharfen Faltenaugen.

Tafel 67



Tafel 64

In der perikleischen Epoche erreichte die Bildung der Gewandung endlich die Höhe künstlerischer Einfachheit. — Figur 1. Mänade (München). Der Peplos fällt in breiten Falten frei herab, der Überschlag flattert über dem sorglos umgelegten Gürtel. — Von dieser Zeit ab ist es der Vasenmalerei nicht entfernt mehr möglich, der Wandmalerei in der Durchführung der Gewandfalten zu folgen. Sie muß sich deshalb begnügen, durch keck hingesetzte Linien wenigstens den Haupteindruck der in den Gemälden durchmodellierten Falten zu erzielen. Dabei gehen dann häufig die Falten, wie bei der Nike (Talosvase) in Figur 2, ins Krause über, auch schmiegen sie sich häufig, wie in Figur 4, eng den Körperformen an. Das beste Beispiel, wie sich jetzt die Kleidung der Bewegung anschließt, zeigt Figur 3.

Tafel 65

Figur 1. Aus dem Freiermord, dem auch der Odysseus, Tafel 53, Figur 4, angehört. In diesem Bilde der beginnenden polygnotischen Epoche wird zum ersten Male das unnatürliche Faltenschema der vorangegangenen Zeit fast völlig abgestreift. Der Chiton unserer Figur hat einen langen, bis zur Mitte des Oberschenkels reichenden Überschlag. Vorzüglich sind die Falten über der Brust, namentlich die des Halsausschnittes, dargestellt. Ebenso die Quetschfalten der Gürtung. Die Saumfalten des Chitons zeigen die weitere Entwicklung der Hieronfalten, Tafel 61, Figur 7. Immer noch sichtbar ist unten der rückwärtige Kleidersaum. Die übrigen Figuren der Tafel sind etwas jünger. In Figur 2 bei flüchtigster Arbeit die Quetschfalten der Gürtung gut ausgeprägt, und ebenso in Figur 3 die Saumfalten des Peplos, die bei ihrem schweren Fall übrigens von allem Anfang an viel natürlicher gebildet wurden als beim Chiton. In Figur 4 ein doppelt gegürteter und vorne weit über den Gürtel gezogener Chiton einer streitenden Amazone.

Tafel 66

Der kurze Chiton, dem diese Tafel gewidmet ist, war das Arbeitsgewand des Griechen, aber auch das „Hemd" unter der Rüstung. Figur 1. Ein die Waffen anlegender Jüngling aus einem alten Bilde in London. Bei aller Steifheit der Falten ist das freie Herabhängen des Chitons gut veranschaulicht. Mit besonderem Bedachte wurde das Ärmelloch und der rückwärtige Saum sichtbar gemacht. In Figur 5 das gleiche Motiv von

Tafel 68

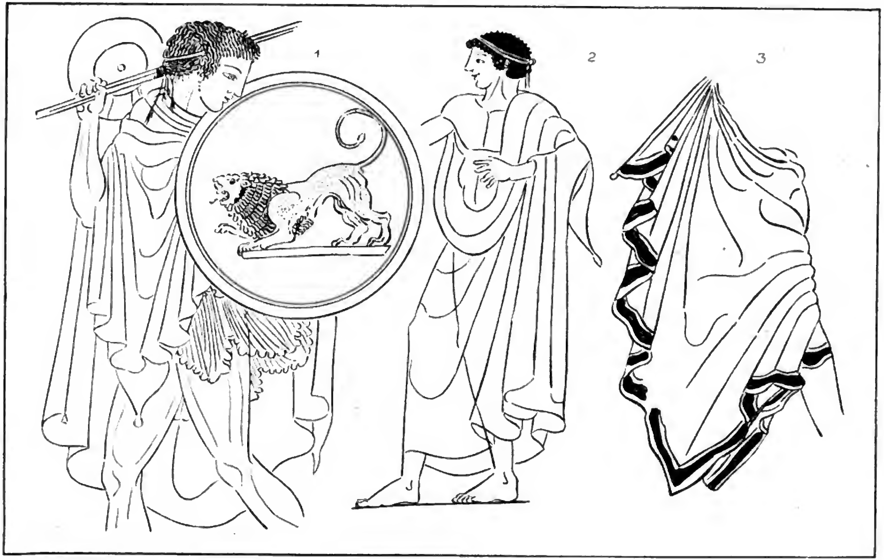


Duris. Der Chiton gegürtet und über den Schultern geknüpft. Über dem Gürtel zeigt sich die gewöhnliche bauschige Behandlung durch die Bogenreihung und Wellenlinie. Das Ärmelloch hat die von Duris beliebte Krausform. Unter dem Gürtel das voll ausgebildete starre Faltensystem des strengen Stils, das hier mehr an die Form einer Krinoline als an Kleiderfalten erinnert. Die schöne, lebensvoll bewegte Amazone, Figur 3, ist die Posaunenbläserin hinter der Figur auf Tafel 33. Selbst hier beim zurückgenommenen Arm ist das Ärmelloch sichtbar. Das helle Faltengeriesel des Chitons teilt sich in der Mitte des Rückens. Nicht schlecht auch das Vorfallen des über den Gürtel gezogenen Teiles. Figur 4. Eine Figur von dem alten Meister Epiktet (Busirisvase, Tafel 50). Die Saumfalten des Chitons ähneln denen des Hieron. Zwischen den beiden Formen liegt das starre Schema des strengen Stils. Die Wellfalten des Gürtelbausches laufen quer und schneiden die herablaufenden Falten in einem rechten Winkel ab. Figur 5. Freier Fall des Chitons unterhalb der Rüstung, aus dem schönen Stil. Die Saumfalten, wie in dieser Zeit häufig, in kleinen, unzusammenhängenden Strichen.

Tafel 67

Weniger fest mit dem Körper verbunden als der Peplos und der Chiton ist der Mantel, das Himation. Seine Falten werden daher von Anfang an freier und natürlicher gebildet. Er ist das Kleid der Öffentlichkeit. Männer und Jünglinge legen ihn zumeist als einziges Gewandstück an, Frauen und Mädchen über dem Chiton. Figur 1 und 2. Mann und Knabe von Duris. Bei jenem ist der Mantel, wie es am meisten beliebt war, über die eine Schulter geschlagen. Der Knabe (aus einer Unterrichtsszene) ist vollständig in ihn eingehüllt. So erscheint die Jugend respektvoll vor ihrem Lehrer. Figur 3. Mädchen, einen Korb tragend. Aus dem älteren, strengen Stil (München). Der Mantel ist über beide Schultern geschlagen. Er klebt an der linken Körperkontur, wie der Chiton an den Unterschenkeln. Alle Saumfalten zeigen natürliche Bildung. Figur 4. Die prächtige, etwas untersetzte Gestalt der Aphrodite. Die Göttin ist im Begriff, über dem reichen, feinfaltigen, mit Achselband befestigten Chiton den Mantel auf der Schulter festzustecken. Figur 5. Aus einer Toilettenszene eines Kertscher Vasenbildes. Das Mädchen trägt einen engen, dem Körper sich weich anschließenden Chiton mit gepaart herabfließenden Falten. Dazu einen Mantel,

Tafel 69



der, nicht ganz einwandfrei, mit einem Teile auf dem rechten Oberschenkel aufliegt. Die beiden letzten Figuren verraten deutlich, wie die Künstler bestrebt waren, Unter- und Oberkleid durch die Faltengebung entschieden auseinanderzuhalten. Es liegt dem nicht allein das Streben nach Stoffunterscheidung, sondern sicher auch eine rein künstlerische Absicht zugrunde.

Tafel 68

Von einer unteritalischen Vase mit dem Hochzeitsbild des Herakles in Berlin. Das Mädchen trägt in der einen Hand eine Schale, mit der andern nimmt es ein Tuch von der Kline der Braut. Der auf dem Arme aufliegende Mantel hängt in freier künstlerischer Gestaltung über dem rechten Oberschenkel. Beim Chiton tritt in der Mitte der alte, schon im schwarzfigurigen Stil übliche Ornamentstreifen wieder auf.

Tafel 69

Figur 1 und 2. Von einem Bilde im Brygosstil. Bei diesen schweren, breit herabfallenden Mänteln treten wie in der Figur 1, Tafel 36 in den großen Bögen Faltenbrüche auf, die die Borste in ihrer Beschränkung auf die einfache Umrißzeichnung nur schematisch wiedergeben konnte. — Eine prächtige Leistung liegt in dem stilisierten Löwen des Schildes vor. Wie der Chiton lang oder kurz war, ebenso gab es neben dem großen Mantel auch einen kleineren, die Chlamis. Diese war den Künstlern das unentbehrliche Kleidungsstück zur Belebung des nackten Jünglingskörpers. Leicht legten sie es über Schultern und Arme ihrer Gestalten und ließen es im Spiel und Gegenspiel seiner Falten einen lebhaften Kontrast zu den ruhigeren Formen des Körpers gewinnen. Wo es galt, zur Abrundung der Umrisse einen kahlen Winkel zu überbrücken, wo es galt, die Wirkung einer lebhaften Bewegung zu zeigen, da war das geschmeidige Mäntelchen überall ein willkommenes Mittel. — Figur 3. Chlamis aus einem Aktaionbild (Schlußepoche des strengen Stils). Sie ist, wie es üblich war, gleichmäßig über eine Schulter genommen und auf der anderen geknüpft. Die Faltenanlage ähnlich wie in den Figuren links.

Tafel 70

Auf dieser Tafel das Mäntelchen in der bildmäßigen Entwicklung des Flatterns. In Figur 1 (Würzburg) hängt es ebenso wie bei der Statue des Tyrannenmörders Harmodios trotz der starken Bewegung des Kör-

Tafel 70





Fig. 32

Aus einer Komödienszene. Zwei Diebe zerren mit erhobenem Dolche einen Geizhals von seiner Geldkiste herunter. Die griechischen Schauspieler spielten nur mit der Maske, deren Ursprung man auf die Bemalung ältester Völker bei religiösen Festen zurückführt. Ihre Verwendung im griechischen Theater ist insofern nicht wunderlich, als der Schauspieler auf weite Entfernung wirken und vor allem sein Wort zur Geltung kommen mußte. Die groteske Erscheinung des Komödienspielers wurde noch weiter durch ein künstliches Aufblähen des Körpers vergrößert. Vom Theater wanderte die Maske in die bildende Kunst, wo sie heute noch ein beliebtes Dekorationsmotiv bildet.

pers so steif auf dem Arme wie ein Wäschestück auf der Leine. Wohl zum erstenmal bauscht es sich im Luftzuge in natürlicher Faltenbildung bei Duris auf (Figur 2). In Figur 3 kommen auch beim Wehen des Kleiderzipfels die Falten nicht aus ihrem alten Verbande. Figur 7 aus unteritalischer, alle übrigen Figuren aus nachperikleischer Zeit.

Tafel 71

Eine Hera in majestätischer Haltung von einer Münchener Schale aus der Schlußzeit des strengen Stils. Die Figur ist mit dem Pinsel auf weißen Grund gemalt. Über einem feinen Chiton trägt die Göttin einen schweren Wollmantel in matt-rötlichem Tone. Saum und Zierstreifen

Tafel 71





Fig. 33
Schaukelndes Mädchen mit keckem Vorstrecken der formvollendeten Beine, die beim Zurückgehen der Schaukel wieder niedersinken. Schwungvoll gezeichnete Mantelzipfel. Welch gesunde Auffassung gegenüber den gleichen Darstellungen eines Fragonard!

desselben haben dunkleren Ton und helles, sehr fein aufgesetztes Ornament. Alles übrige in hellem, goldig glänzendem Firnis. Die Ränder der Krone, der Halsschmuck und die Spiralen des Zepters mit Tonerde aufgetragen und vergoldet. Der Mantel bricht sich in wenigen großen Falten, die rasch mit dem Firnispinsel aufgesetzt wurden. Zu ihrer feineren Durchbildung, namentlich bei den Brüchen, waren die technischen Mittel nicht ausreichend. Und doch welche Achtung flößt uns all dieses Handwerkliche ein! Eine dünnwandige Schale mit feinstem weißen Grund im Innern, bemalt in vier Farben, mit goldigem Zierat versehen, kommt vollendet aus dem Brande, in welchem sie sich mindestens fingerbreit zusammenzog. Und diese Schale ist heute noch ebenso schön wie vor 2500 Jahren, als sie aus dem Brennofen gehoben wurde!

Tafel 72

Von einem weißgrundigen Grabgefäß (Lekythos). Hermes bringt eine Seele zum Charon. Die Kleidungsstücke in ihrer verschiedenen Umlegeart. Auf dem Mantel der Verstorbenen sind die Falten abgerieben. Das Gesicht des Charon gleicht dem jener alten, runzlichen Fischer, denen man heute noch an den Küsten des Mittelmeeres begegnet.

Tafel 72



Fig. 34



Von hoher Bedeutung und von großem Einfluß waren bei der Wichtigkeit, die man in Griechenland der Befragung der Zukunft beimaß, die Seher und Seherinnen (Kalchas, Kassandra). Ebenso war die Erforschung des göttlichen Willens ein tiefgefühltes Bedürfnis. Die Gottheit offenbarte sich durch Zeichen, die sich ungesucht dem Menschen darboten (Himmelserscheinungen, Donner und Blitz, Sonnen- und Mondfinsternisse, Flug der Vögel, Träume usw.). Von weit größerer Wichtigkeit aber waren die über die ganze Hellenenwelt ausgebreiteten Stätten der Orakel, wo die Gottheit nicht nur dem die Zukunft Erforschenden, sondern auch dem Ratsuchenden stets Auskunft erteilte. Das bedeutendste war das des Apollon in der wilden Felseneinsamkeit von Delphi. Wenn sich die jungfräuliche Pythia hier im Allerheiligsten auf dem goldenen Dreifuß niedergelassen hatte, wurde sie durch die aus einem Felsspalt aufsteigenden Dämpfe in geheimnisvolle Ekstase versetzt. Ihre zusammenhanglosen Worte und Laute wurden von den Priestern niedergeschrieben und von einem Priesterkolleg in Verse gebracht, deren sprichwörtliche Dunkelheit die klugen Priester vor späteren Vorwürfen schützen sollte. (Nach Poland.)

Unser Bildchen gehört einer Schale in Berlin an. Das anmutige, züchtige Mädchen kehrt den Blick sinnend nach innen. In der Rechten hält sie Apollons heiligen Lorbeer, in der Linken eine Schale mit Wasser aus heiliger Quelle. Der Chiton ist unten und auf den Ärmeln mit zierlichem Mäander geschmückt. Eng liegt der Mantel an. Über dem Hinterkopf ein Schleier. Im Vollbilde steht der Vater des Theseus vor der Pythia und wartet auf ihre Antwort. Die Sorge um einen erwünschten Thronfolger hat ihn hergetrieben. Im ganzen waltet andächtige, feierliche Stimmung.

15. Anderweitige Darstellungen (Tafel 73—76)

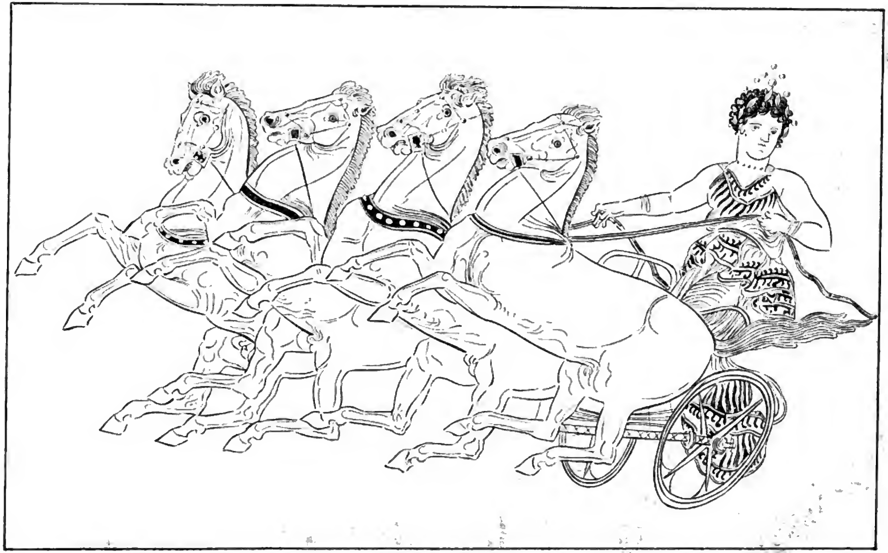
Tafel 73

Aus dem Bilde der Pariser Gigantenvase. Nike, den mit vier feurigen Rossen bespannten Wagen des Zeus lenkend. Das vordere und das dritte Pferd in weißer Farbe.

Tafel 74

Landschaft mit jonischem Tempel von einer apulischen Vase. Alles, was die Kunst bis zum Ende des 4. Jahrhunderts im perspektivischen Zeichnen von großen und kleinen Gegenständen erreicht hat, offenbart sich in diesem Bilde. Es ist nichts anderes als eine gedächtnismäßige Darstellung, in der sich, gleichwie in der Zeichnung eines Kindes, nur der Haupteindruck des Auges widerspiegelt. Auch die Größenverhältnisse der Teile unter sich folgen nicht der Wirklichkeit, sondern der Macht der Erscheinung.

Tafel 73



Tafel 74







Tafel 75

Schalenbild des Sosias. Schon angesichts des Diskuswerfers auf der ersten Tafel mußte sich die Erkenntnis regen, daß die wahre und große Kunst nicht auf einem äußerlichen Abklatsch der Natur beruhen könne. Im Verlaufe der weiteren Betrachtungen kann diese Einsicht an Kraft und Tiefe nur gewonnen haben. Freilich wird man zur Überzeugung eines Ungläubigen als Beweismittel nicht Einzelfiguren, sondern vollständige Bilder großer Meister vorführen. An solchen besteht in der Vasenmalerei wahrlich kein Mangel. Besonders die Schalen-Rundbilder in ihrer unübertreffbaren Komposition bilden das Beste, was zur ersten Kunstbelehrung dienen kann. Unter ihnen nimmt das Bild des Sosias, besonders für die Gegenüberstellung von Kunst und Natur, eine erste Stelle ein. Bei all seiner Größe und all der ihm zugrunde liegenden feinen Naturbeobachtung entfernt es sich von der Wirklichkeitserscheinung wie kein anderes Kunstwerk. So sitzt man nicht, so kniet man nicht, so kann die Haltung der Körperglieder nur durch das Anlegen von Fesseln bestehen. Der Oberkörper des auf seinem Schilde sitzenden Patroklos erscheint in Vorderansicht mit unmöglicher Drehung des Kopfes ins Profil. Die größte Vergewaltigung der Natur aber liegt in dem nach der linken Seite ausgestreckten Beine, dessen Lage die Brechung des Hüftgelenkes voraussetzt. Unter- und Oberschenkel des rechten Beines müssen zusammengebunden sein, wenn sie nicht sofort auseinanderschnellen sollen. Das beste Kunststück aber vollbringt Achilleus, dessen schwerer Körper tatsächlich auf dem linken, Zehenstand einnehmenden Fuße ruht.

So hätten wir nun wie ein pedantischer Schulmeister die gröbsten Fehler dick unterstrichen; fragen wir aber, ob diese auch wirklich die Gesamterscheinung des Bildes, den Genuß desselben beeinträchtigen, so müssen wir denn gestehen, daß das Auge, voll genießend, die Unnatürlichkeit der Darstellung überhaupt nicht wahrnimmt. Worin liegt dies? Nur in der Kraft des gewaltigen künstlerischen Vortrags! Weiter haben wir oben schon ausgesprochen, daß der Meister der Natur durchaus nicht den Rücken zuwendet. Wie er die Kunst aus der Natur „zieht“, ohne sich jedoch von ihr nur im geringsten beherrschen zu lassen, zeigen die Einzelheiten des Bildes sowie die schon mehrmals erwähnte feinste Durchbildung der nackten Körperteile und

Tafel 76



vor allem die Zeichnung der ausdrucksvollen Köpfe. Welche Teilnahme und Besorgnis drückt sich in dem großen, schon richtig im Profile sitzenden Auge des den Verband kunstgerecht anlegenden Achilleus aus! Wie schmerzbewegt neigt sich der Kopf des Patroklos zur Seite! Der geöffnete Mund zeigt hier die in Schmerz auf die (weiße) Zunge beißenden Zähne. Die Stirn liegt in Falten, die Augenhöhlung ist abgegrenzt, die Backenknochen sind scharf hervorgehoben. So erhebt sich das Bild der beiden Helden weit über die gleichzeitige übrige Malerei. Eines fehlt ihm aber doch: die Perspektive! Sollte diese von einem Künstler wie Sosias noch unbeobachtet geblieben sein? Kaum! Vielmehr liegt der Gedanke nahe, daß er ihre Wiedergabe als Künstelei, als Beeinträchtigung eines großen Stiles verschmäht hat.

Tafel 76

Der Argonautenkrater. — „Die Vase der Vasen würden wir den Krater von Orvieto nennen, wollten wir wie ein Orientale sprechen; denn kein antikes Gefäß kommt ihm an kunstgeschichtlicher Bedeutung gleich, keinem verdanken wir einen ebenso beträchtlichen Fortschritt in der Kenntnis der großen Malerei seiner Zeit." (Hauser.)

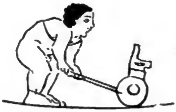
Was brachte bisher die Malerei? Szenerien mit nebeneinandergereihten, auf dem unteren Bildrand aufstehenden Figuren, die, im Profil sich zeigend, kein Bewußtsein von der Gelenkigkeit ihrer Glieder, von der schmiegsamen Beweglichkeit ihres Rückgrates, ihrer Halswirbel besitzen; die in ihren Gesichtszügen samt und sonders ein und dasselbe Schema zur Schau tragen.

Was aber sehen wir im Argonauten-Bilde? Nur eine einzige Figur noch klebt am unteren Bildrande, während die anderen mehr oder weniger in der Bildfläche nach aufwärts geschoben sind, um — zum ersten Male in der Kunst — eine Tiefengliederung zu erzielen. Die Gestalten stehen auf hellen Linien, die zweifellos ein welliges Gelände veranschaulichen sollen. Bei Vermeidung der Profilstellung verfügen die Figuren über den freien Gebrauch ihrer Glieder, die Köpfe neigen und drehen sich in aller Natürlichkeit. Was aber das Merkwürdigste ist: die Gesichter haben vollen individuellen Ausdruck.

Die Argonauten waren griechische Helden, denen anfangs auch Herakles Gefolgschaft leistete. Sie wurden von Jason geworben und zogen

auf dem Schiffe Argo (die „Schnelle") aus, das Goldene Vlies zu rauben. Auf unserem Bilde sehen wir sie zum Aufbruche bereit. Athena weilt unter ihnen; sie scheint den lebhaften Gesprächen der von dem Künstler gebildeten Gruppen ruhig zu folgen. Links oben im Bilde ein jugendlicher Argonaut, der, halbverdeckt durch einen Hügel, anscheinend seinem Kameraden hinter dem Pferde zuwinkt. Diese beiden Figuren sagen uns sehr viel. In der Freude an der neuen zeichnerischen Errungenschaft hat der Künstler den dicht beim Pferde stehenden Argonauten etwas zu hoch hinaufgeschoben. Weiter wagte er es, die Vorderseite des Pferdes in die Schrägansicht zu stellen, war aber perspektivisch noch nicht so geschult, auch den Hinterteil des Pferdekörpers dieser Bewegung folgen zu lassen. Also eine Darstellung der edlen Rosinante aus zwei Augenpunkten.

Fig. 35
Kind mit Spielzeug



Von einem kleinen Kindernäpfchen

So sehen wir denn nicht allein hier, sondern durch die ganze Vasenmalerei hindurch, wie nur in gewaltigem Ringen selbst die hochbegabten griechischen Künstler ihr Ziel, die Beherrschung von Linie und Form, von Stufe zu Stufe erreichen konnten. Möchten sich unsere Künstler daran ein Beispiel nehmen und bei der Lösung neuer Kunstprobleme ebenso folgerichtig vorgehen und jedem übereilten, unsteten Arbeiten entsagen, denn diesem folgt, so sicher wie die Nacht dem Tage, der Niedergang der Zeichnung, der Zusammenbruch der Kunst.



Fig. 36

Amphora in München. Eine Gorgone verfolgt den auf der anderen Seite der Vase dargestellten Perseus. — Im äußersten Westen der Erdscheibe hausten in tiefer Finsternis drei Schwestern, die Gorgonen. Sie hatten zuckende Schlangen in den Haaren und waren von einem so entsetzlichen Aussehen, daß derjenige, den ihr Blick traf, zu Stein erstarrte. Eine von ihnen hieß Medusa. Diese zu töten und ihm ihr Haupt zu überbringen, verlangte der König Polydektes von Perseus. Er war nämlich zur Mutter des Perseus in Liebe entbrannt und hoffte sich derart eines lästigen Stiefsohnes entledigen zu können. Perseus machte sich unter der Leitung der Athena mit einer Tarnkappe, mit Flügelschuhen und einer Tasche auf den Weg. Er fand die Gorgonen schlafend in ihrer Höhle. Unter dem Schutz der ihn unsichtbar machenden Tarnkappe schlich er sich heran und trennte das Haupt der Medusa von ihrem Körper, indem er, um nicht von ihrem Anblick versteinert zu werden, ihre Gestalt nur in dem Spiegel eines blanken Metallschildes ansah. Rasch den abgeschnittenen Kopf in die Tasche steckend, sauste er mit seinen Flügelschuhen durch die Lüfte davon, vergebens von den zwei anderen nun erwachten Scheusalen verfolgt. Als er zurückkommend von der schlechten Behandlung seiner Mutter durch den König hörte, hielt er diesem das mitgebrachte furchtbare Haupt entgegen. Alsbald erstarrte Polydektes mit seinem ganzen Gefolge zu Stein. Ja sogar die Insel, die er beherrschte, fühlte den „versteinernden Tod". Sie verödete, „selbst die Frösche verstummten seitdem, und nur ärmliche Fischer fristeten dort später durch Fischfang ihr Dasein". Das Medusenhaupt aber schenkte Perseus seiner Helferin Athena, die es in der Mitte ihres Brustschildes, der Aigis, befestigte.